

تأليف: دان أوريان

شخصية العربي فى

المسرح الإسرائيلى



المشروع القومي للترجمة



ترجمة وتعليق: محمد أحمد صالح
مراجعة وتقديم: محمد خليفة حسن

المشروع القومي للترجمة

شخصية العربي فى المسرح الإسرائيلى

تأليف
دان أوريان

ترجمه من العبرية وعلق عليه
محمد أحمد صالح

راجعته وقدم له
محمد خليفة حسن أحمد



هذه ترجمة عن العبرية لكتاب

"دموت هعارفي بتيترون هيسرائيلي"

للكاتب دان أوريان

تقديم

تمثل الشخصية العربية إشكالية أساسية من إشكاليات الأدب العبرى الحديث. فالعبرى يمثل "الأخر" فى أقصى صورته السلبية، وهى صورة "العدو" الذى يجب قهره وإبادته إن أمكن، وممارسة كل أشكال العنف والعنصرية ضده. وقد نشأ داخل الأدب العبرى الحديث مايسمى بالمشكلة العربية التى تشير إلى التواجد العبرى التاريخى الأصيل، وإلى المواطن الفلسطينى صاحب الأرض الذى يجب على المجتمع الإسرائيلى الناشئ إما التخلص منه فى الزمان والمكان من خلال عملية تهويد فلسطين، وإما من خلال عمليات الإبادة أو التعايش معه وتحديد صورة هذا التعايش فى شكل علاقة التبعية المضيفة للهوية. وفى إحدى الصور المتطورة لهذا التعايش قبول الإنسان الفلسطينى داخل كيان سياسى يخصه بعيدا عن دولة إسرائيل وتحت رقابتها فى الوقت نفسه، وتدبير الوسائل الأمنية التى تكفل حماية المجتمع الإسرائيلى الصهيونى من شرور هذا الكيان، ومن مخاطره المستقبلية على الكيان الصهيونى. وهذا التطور الأخير فرضته الظروف السياسية التى نشأت بعد حرب أكتوبر المجيدة والدخول فى المفاوضات السلمية على المسارات المختلفة، وتكون جماعات إسرائيلية تدعى أنها داعية إلى السلام مع العرب والفلسطينيين، وتنادى بحق الفلسطينيين فى الحكم المستقل وفى إنشاء دولتهم.

وقد عبر الأدب العبرى الحديث عن "المشكلة العربية" بكل أبعادها، وفى كل صورها عاكسا بذلك اتجاهات رأى العام الإسرائيلى فى هذه المشكلة. ويجب أن نشير إلى أن الأدب العبرى الحديث أدب سياسى يعكس الصورة السياسية فى المجتمع الإسرائيلى وبخاصة فيما يتعلق بموقفها من الشخصية العربية. وفى المراحل الأولى من الصراع العبرى الإسرائيلى تم التعطيم العام على الشخصية العربية إلى حد التظاهر بعدم وجودها رغم أنها تمثل لب القضية. وقد طبقت السياسة الصهيونية الإسرائيلية المقولة الصهيونية الشائعة عن فلسطين "أرض بلا شعب" أعطيت لشعب بلا أرض. وكان على الأدب العبرى أن يعبر عن هذه المقولة ويعكسها فى الإنتاج الأدبى فتم التعطيم التام على الشخصية العربية فى معظم الإنتاج الأدبى قبل قيام الدولة واستمر هذا التعطيم، ولكن فى صورة أقل حدة، فى الفترات التى تلت قيام الدولة. ولم تأخذ الشخصية العربية مكانها الحقيقى إلا بداية من الثمانينيات، وذلك بتأثير من

حرب أكتوبر التي غيرت المفهوم الإسرائيلي والصهيوني عن الشخصية العربية، ولم يكن من الممكن الاستمرار في تجاهلها والتعقيم عليها أو الاستمرار في عملية إبادتها والتخلص منها.

وتعكس المسرحية العبرية الإسرائيلية بشكل فعال صورة الشخصية العربية ربما أكثر من أي جنس أدبي آخر وداخل إطار الأيديولوجية الصهيونية المسيطرة عموماً على الأدب العبري الحديث. فالمسرحيات التي قدمت عن الشخصية العربية تعتمد على نصوص سياسية توظف تقديم الشخصية العربية من زاوية أيديولوجية تعكس الفكر الصهيوني وتحدد موقفه من العربي، وفي كثير من المسرحيات التي ظهرت فيها هذه الشخصية لم يتم الاهتمام بها أو بقضاياها إنما التركيز الأساسي على اليهودي وقضاياها. وكما يقول مؤلف الكتاب الذي نقدم له: "يمكن القول بشكل عام أنه في كل المسرحيات التي يظهر فيها العربي نجده خاضعاً لمقولة أيديولوجية أو سياسية تتعامل أحياناً معه ومع مشاكله، وأحياناً أخرى كثيرة يأتي تقديم العربي كمجرد إشارة فقط في خريطة الوعي الأيديولوجي اليهودي الإسرائيلي". وفي مراحل التعقيم التام على الشخصية العربية تطبيقاً للمقولة الصهيونية السابقة الذكر نجد أن استيعاب العربي في المسرحية العبرية وفي المسرح الإسرائيلي بدأ بطيئاً ومتربداً. فالدور العربي دور هامشي جداً، والقضية الفلسطينية مغيبة، والصورة المعطاة غالباً ما تكون ساخرة ومحقرة للشخصية العربية. وقد استمر هذا الوضع منذ البدايات الأولى للنشاط المسرحي وبخاصة خلال السنوات من ١٩١١م - ١٩٦٧م. ومع الدخول في حرب الاستنزاف، وتتويجها بحرب أكتوبر ١٩٧٣م، والدخول في الانتفاضة الفلسطينية بدأت وضعية العربي في المسرحية الإسرائيلية في التغير، حيث بدأت هذه الشخصية تلعب أدواراً رئيسية، وتحولت قضيتها بالتدرج إلى قضية رئيسية. ووصلت هذه العملية إلى ذروتها في الإنتاج المسرحي خلال الفترة من ١٩٨٢ - ١٩٩٤م، حيث كان للشخصية العربية حضور واضح في أكثر من مائة عرض مسرحي إسرائيلي، وتم إبراز القضية الفلسطينية في معظمها.

وفضلاً عن مناقشة هذه القضية المحورية المتعلقة بصورة الشخصية العربية في المسرح الإسرائيلي يتعرض مؤلف الكتاب لطرح العديد من التساؤلات التي يحاول أن يعطي عنها إجابة موضوعية في كتابه. فهو مثلاً يناقش طبيعة المسرح الإسرائيلي ومعناه، وهل هو المسرح العبري الذي يعرض أعمالاً مسرحية بالعبرية في إسرائيل، وما هو وضع أعمال الكتاب العرب الذين يكتبون بالعربية أو حتى بالعبرية في إسرائيل؟

وهل تعد أعمالهم من رصيد المسرح الإسرائيلي أم تنتمي أعمالهم للمسرح الفلسطيني؟ كما يتناول بشكل جانبي المسرح الفلسطيني وحدوده ودور المسرحية في الحوار بين الثقافة الفلسطينية والثقافة الإسرائيلية.

وقد اهتم المؤلف بالدراسة التاريخية لتطور اهتمام المسرح الإسرائيلي بالشخصية العربية خلال السنوات الممتدة من ١٩١١م - ١٩٩٤م. وقد اهتم بإعطاء الخلفيات التاريخية للمراحل التي ناقشها، وتأثير العوامل التاريخية على معالجة الشخصية العربية.

ويصل المؤلف إلى نتيجة مهمة من عرضه التاريخي لتطور ظهور الشخصية العربية في المسرح الإسرائيلي، وهي أن هناك تطورا إيجابيا في تاريخ المسرح الإسرائيلي تجاه معالجة هذه الشخصية؛ حيث انتهى التعقيم المقصود الذي أدى إلى اختفاء الشخصية العربية في المراحل الأولى من تاريخ المسرح الإسرائيلي، وبدأت الأعمال المسرحية في الثمانينيات والتسعينيات تتخلص من عقدة الآخر العدو، وتبدأ في التعبير عن الرغبة في الاقتراب من الفلسطيني، وتبرز في معالجة المؤلف لصورة الشخصية العربية معظم القضايا والمشاكل الخاصة بالصراع العربي الإسرائيلي. حيث تبرز رؤى الصراع كأفكار رئيسية في المسرحيات التي تمت معالجتها، كما تتضح العلاقات بين اليهود والعرب كأفراد، وتظهر موضوعات المواجهة بينهم كجماعات، بالإضافة إلى عرض الموضوعات الخاصة بالمواجهة الثقافية، وعلاقات التبعية والاستغلال الاقتصادي، وقضية الصراع على الأرض ومأساة اللاجئين الفلسطينيين. ومن أهم الموضوعات ذات الحضور القوي المشكلة العربية وأحداث النازي. ويهتم المؤلف أيضا بالأبعاد النفسية في الأعمال المسرحية التي عبرت عن المخاوف والشكوك المتبادلة بين العرب والإسرائيليين. وعادة مايقع كتاب المسرح الإسرائيلي والأدب العبري الحديث عموما في معضلة المقابلة غير الموازية بين أحداث النازي والصراع مع العرب والفلسطينيين؛ حيث يتم عرض الرؤى والتحفظات والمخاوف في سياق "المشكلة العربية"، وفي هذا الخصوص يقر المؤلف بأن أحداث النازي لا تمثل مقابلة مناسبة للتهديد الذي يمثله العربي بالنسبة لليهود الإسرائيليين. ويستشهد بنصوص مسرحية ترفض محاولة تبرير السياسة العدوانية تجاه العرب كدروس مستفادة من أحداث النازي.

ومن النتائج المهمة أيضا في دراسة أوريان أنه كلما ارتفع مستوى الثقافة ازدادت درجة الإيجابية في العلاقة بالعرب. ونظرا لأن جمهور المسرح متميز عادة

بثقافته الجيدة فإن ردود فعل الجماهير المسرحية ردوديعتبرها إيجابية ومتطلعة إلى التعايش مع العرب ومتناسقة إلى حد ما مع مواقف كتاب المسرح والمخرجين والممثلين المشاركين في العمل المسرحي. وهو يعتقد أن التشابه بين خصائص جمهور المسرح الإسرائيلي وخصائص اليهود التي تتسم علاقتهم الملعنة بالعرب بالسعى نحو المصالحة لايعتبر من باب الصدفة. وبخاصة لأن جمهور المسرح الإسرائيلي الواعي والمثقف يتعامل مع مؤسسة المسرح على أنها ساحة لمناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية وينظر إلى النص المسرحي على أنه مرآة للواقع تعكس سلبيات المجتمع وتوضحها. وتنتاب كتاب المسرح وجمهورهم مخاوف من الواقع الذي يحتوى على قدر قليل من العوامل التي تنبئ بالتصالح مع العرب والتعايش معهم. وهناك تعبيرات خفية عن هذه المخاوف تأخذ أحيانا طابع التشاؤم، ولذلك تنتهي معظم النصوص المسرحية بنهاية مفتوحة أو متشائمة يتخللها خوف من الآخر ورفض له، كما تؤثر الرؤى المختلفة للشخصية العربية على طبيعة التقارب المنشود حيث تصاحبه مخاوف وتحفظات كثيرة لعل من أهمها التعبير عن الخوف من قوة الآخر، وهروب اليهودى من الأرض، وتركه فلسطين. كما يربط بعض كتاب المسرح بين صدمة أحداث النازى والمواجهة مع الفلسطينيين، ويستخدم هذا الربط ضد مايسمى بثقافة الخوف التي تبرر الموقف السيادة الانعزالي من العرب.

ولعل من أهم النتائج التي نخرج بها من هذا العمل المهم الاعتراف الصريح بتأثير حرب أكتوبر ١٩٧٣م واتفاقية السلام مع مصر على توجهات المسرح الإسرائيلي فى معالجته للشخصية العربية؛ حيث يقول المؤلف: "وقد ساهم هذان الحدثان فى تطبيع صورة العربى وخلصته فى المسرح من عزلته الساخرة الهزلية". وبدأت عملية إعادة تشكيل الشخصية العربية لتصبح أكثر واقعية كشخصية متساوية الحقوق فى إنسانيتها مع اليهودى. كما تم تشكيل صورة واقعية للفلسطينى ولم تعد شخصية هامشية، وبخاصة مع قيام ممثلين عرب بتأدية الأدوار العربية.

ويطرح المؤلف أوريان فى نهاية كتابه سؤالاً مهماً وهو يتعلق بحجم دور المسرح الإسرائيلى فى طرح قضية التعايش بين العرب والإسرائيليين وتسوية النزاع مع الفلسطينيين، وينتهى إلى القول بأن المسرح الإسرائيلى ساحة لمناقشة المشاكل الصعبة، ومن بينهما مايسميه "المشكلة العربية"، وأن الشخصيات العربية التي قدمت على المسرح الإسرائيلى ساهمت مساهمة فعالة فى مناقشة هذه المشكلة وأكدت الرغبة القومية لجماعة المؤلفين والمشاهدين اليهود الإسرائيليين فى تسوية النزاع مع العرب.

وكانت النصوص المسرحية التي تعرضت للمشكلة العربية أشبه بعملية التجريب الفنى المطالب بالمصالحة مع الفلسطينيين والعرب. وهى العملية التي نشاهدها الآن كواقع على الساحة السياسية .

وفى النهاية نشير إلى اعتماد المؤلف فى دراسته على النصوص المسرحية المتوفرة فى أرشيفات المسارح الإسرائيلية ومن أهمها أرشيفات المسرح فى الجامعة العبرية ومتحف إسرائيل جور وجامعة تل أبيب، والمركز الإسرائيلى لتوثيق الفنون المسرحية وأرشيفات المسارح الإسرائيلية المختلفة بالإضافة إلى المواد المسرحية التى تلقاها من أصحاب المجموعات الخاصة ومن المؤلفين المسرحيين والمخرجين والممثلين والباحثين. كما استعان المؤلف ببعض الدراسات السابقة المهمة التى تناولت صورة العربى فى مجال القصة والرواية والمقال وأدب الأطفال، وفى الكتب والمناهج الدراسية، وقد اهتم المؤلف بدراسة ظروف عرض المسرحيات بأبحاث مؤرخين وعلماء نفس تتناول المجتمع الإسرائيلى بالدراسة والتحليل، وذلك للتعرف على أسباب حضور أو اختفاء الآخر فى نصوص فترات معينة وكذلك لمعرفة الخلفية السياسية والاجتماعية والسيرة الذاتية الجماعية لمؤلفى النصوص المسرحية والمشاركين فى تنفيذها، والتعرف على الخصائص الاجتماعية للجمهور المتلقى للأعمال المسرحية. وقد استعان المؤلف على فهم النصوص المسرحية وتحليلها بمشاهدة معظم العروض الوارد ذكرها فى كتابه خلال العشرين عاما الأخيرة، والاستعانة بأقرب نسخة إلى العرض المسرحى للنص، كما عاد إلى مصادر توثيق مختلفة مثل نصوص من الصحافة، ومراجعات نقدية واستشهادات من العروض تم تسجيلها، ومقابلات صحفية أجريت مع كتاب مسرحيين ومخرجين وممثلين ومهندسى ديكور فضلا عن لقاءات مع بعض المشاهدين لمعرفة كيفية استقبال الجمهور للعرض المسرحى، وهكذا توفرت للمؤلف أسباب فهم الظواهر المختلفة المرتبطة بموضوع الشخصية العربية فى المسرح الإسرائيلى الأمر الذى مكنه من تقديم دراسة علمية موضوعية إلى حد كبير فى موضوع شائك، ويمثل إشكالية كبرى داخل المجتمع الإسرائيلى

وبعد فنحن أمام ترجمة عربية ممتازة لعمل علمى كبير تمسك فيه مؤلفه بالموضوعية العلمية. وقدم فى النهاية دراسة جديرة بالاحترام والتقدير فى مجالها. وهو عمل سيستفيد منه المتخصصون فى عدة مجالات من أهمها: المجتمع الإسرائيلى، والفكر الصهيونى، والأدب العبرى الحديث، وفى المسرح والنقد الأدبى، وبخاصة النقد المسرحى، بالإضافة إلى مجال الصراع العربى الإسرائيلى والقضية الفلسطينية

والمسرح الفلسطيني والمجالات الاجتماعية والنفسية والأنثروبولوجية المرتبطة بدراسة الشخصية العربية .

والشكر واجب لمترجم هذا الكتاب الدكتور محمد أحمد صالح مدرس اللغة العبرية الحديثة وأدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة والذي قدم ترجمة جيدة لعمل صعب أثبت فيه قدرة علمية طيبة على فهم المسرح الإسرائيلي الذي تخصص فيه في مرحلة الدكتوراه واستوعب مصطلحاته النقدية والفنية، وقضاياها السياسية والاجتماعية، وأمد القارئ بمادة علمية إضافية في حواشي الترجمة الأمر الذي سيجعل من هذه الترجمة مصدرا أساسيا لموضوعها في اللغة العربية ومرجعاً مهما لفهم طبيعة المجتمع الإسرائيلي في علاقته بالشخصية العربية.

محمد خليفة حسن أحمد

مقدمة المترجم

يشكل هذا الكتاب إضافة إلى المكتبة العربية؛ لأنه يأتي استكمالاً لمجموعة من الدراسات والأبحاث التي تتناول صورة العربي في الأدب العبري الحديث، سواء قبل قيام دولة إسرائيل أو بعدها، وباللغات العربية والعبرية والإنجليزية*. وتعود أهمية ترجمة هذا الكتاب إلى الأسباب التالية:

* نذكر منها على سبيل المثال:

أولاً: باللغة العربية:

- عبد الوهاب محمود وهب الله، المسرح العبري في الفترة من ١٩١٤م إلى ١٩٥٦م، مع دراسة نقدية للشخصية العربية في مسرحياته، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.
- غانم مزعل، الشخصية العربية في الأدب العبري الحديث ١٩٤٨م-١٩٨٥م، دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، عمان، ١٩٨٦م.
- محمد أحمد صالح حسين، الشخصية العربية في المسرحية العبرية الحديثة بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م، دراسة في مسرحية "نعيم" للكاتب إ. ب. يهوشوع. بحث منشور ضمن فعاليات ندوة "حرب أكتوبر في الأدب العبري الحديث"، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، ١٩٩٧م.

ثانياً: باللغة العبرية:

- أمير أهارون (محرر)، أرض متنازع عليها، النزاع على الأرض في مرآة الأدب العبري، [مختارات أدبية]، (إرييتس مريفا، هاريك عل هأرييتس برائي هسفرות هعقرت، [أنتولوجيا])، دار نشر وزارة الدفاع، تل أبيب، ١٩٩٢م.
- بن عيزير، إيهود، (محرر وكاتب المقدمة)، في وطن الأشواق المتناقضة، العربي في الأدب العبري (بموليديت هجعجويم همنوجاديم، هعارقي بسيفروت هعقرت)، دار نشر زمورا بيتان، تل أبيب، ١٩٩٢.
- كوهين، أدير، وجه دمى في المرآة، انعكاس النزاع اليهودي العربي في أدب الأطفال العبري، دار نشر رشافيم، تل أبيب، ١٩٨٥.

ثالثاً: باللغة الإنجليزية:

- Domb, Risa, The Arab in Hebrew Prose, 1911-1948, London, Vallentine, Mitchell, 1982.
- Ramras-Rauch, Gila, The Arab in Israeli Literature, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

أولاً : أن مؤلف هذا الكتاب باحث أكاديمي يعمل أستاذاً في قسم المسرح بجامعة حيفا وكلية أورانيم، من هنا جاءت كتاباته تركز على المسرح كجنس أدبي بصفة عامة والمسرح العبري الحديث بصفة خاصة.

ثانياً: أن الكتاب يستعرض موقف اليهود في فلسطين من الشخصية العربية بدءاً من العقد الأخير من القرن الماضي حتى العقد الأخير من هذا القرن، أى من الموجات الأولى للهجرة اليهودية إلى فلسطين حتى الانتفاضة الفلسطينية، (من عام ١٨٨٢م إلى عام ١٩٩٤م)، وذلك من خلال التركيز على تأثير الأحداث العسكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية على التعامل اليهودي مع هذه الشخصية. وهذا يعنى أن الكتاب يقدم نظرة المجتمع الصهيوني إلى "الأخر" ممثلاً لديه في الشخصية العربية.

ثالثاً: أن هذا الكتاب اعتمد على أعمال مسرحية ونقدية وتحليلية كانت موجودة في أرشيفات المسارح الكبيرة في إسرائيل (مثل مسرح هبيما وهكامرى وأوهيل وغيرهم)، وفي مكتبات بعض الكتاب المسرحيين والمفكرين والمخرجين والفنيين.

رابعاً: يفيد هذا الكتاب القارئ العربي في معرفة نظرة الآخر (الصهيوني) إليه على المستوى الأدبي - ممثلاً في الكاتب والمفكر الصهيوني - وبالتالي كيف يكون في مقدور العربي الرد عليه ومقارعة الحجة بالحجة والدليل بالدليل، للتأكيد على الحق العربي وتفنييد الذرائع التي تتذرع بها الدولة الصهيونية وهي تحتل الأراضي العربية. أو بمعنى آخر يفيد هذا الكتاب في دراسة إحدى الزوايا الفكرية التي ينظر الفرد الإسرائيلي منها إلينا نحن كعرب، من هنا تبرز ضرورة دراسة الفكر الأدبي لهذا المجتمع حتى يكون في استطاعتنا الرد على أصحابه وادعائهم بأسلوب علمي بعيداً عن المهاترات. ولن يتأتى ذلك إلا بالمعرفة العلمية السليمة بهذا الفكر الأدبي ونظرتة إلى الشخصية العربية. ويتأكد هذا الأمر أيضاً إذا وضعنا في الحسبان أن صراعنا مع واضعي هذا الفكر ومنظريه صراع طويل؛ لأنه صراع فكري حضاري في المقام الأول وليس سياسياً عسكرياً فقط.

خامساً: إن هذا الكتاب هو الدراسة المنشورة الوحيدة التي تركز على المسرح كجنس أدبي، بينما تعاملت الأبحاث السابقة مع القصة والرواية، والمعروف أن المسرح والمسرحية يتميزان بالحوار الدرامي الذي يمكن المؤلف من طرح القضية ويسمح

للآخرين - سواء على خشبة المسرح أو خارجه - بالإدلاء بدلوهم فى هذا الصدد.

يقع هذا الكتاب فى بابين رئيسيين، يركز الباب الأول على أثر الأحداث العسكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية على تعامل المجتمع اليهودى مع المجتمع العربى بشكل خاص من ناحية، وتعامل الأدباء والكتاب اليهود بشكل خاص مع الشخصية العربية فى أعمالهم الإبداعية من ناحية أخرى. من هنا جاء هذا الباب تاريخيا أكثر منه تحليلا أدبيا. قسم المؤلف هذا الباب إلى خمسة فصول حسب الأحداث العسكرية والسياسية التى مرت بها فلسطين.

يتناول الفصل الأول من الباب الأول بواكير ظهور الشخصية العربية فى المسرحية العبرية الحديثة أى بدءا من عام ١٩١١م، حيث وصلت إلى فلسطين موجتا الهجرة اليهودية الأولى والثانية. وينتهى هذا الفصل بعام ١٩٤٨م، عام قيام دولة إسرائيل، وقد شهدت فلسطين خلال هذه الفترة أحداثا ومواجهات من جانب العرب للوقوف فى وجه اليهود بعدما تكشفت المخططات الصهيونية وظهرت توجهاتها العنصرية بجلاء. ومن أهم هذه الأحداث ثورة البراق عام ١٩٢٩م، وثورة الكف الأخضر عام ١٩٣٠م، والثورة الفلسطينية الكبرى التى استمرت من عام ١٩٣٦م حتى عام ١٩٣٩م، ثم انتهت هذه الفترة بحرب ١٩٤٨م التى خاضت فيها عدة دول عربية الحرب ضد العصابات الصهيونية المسلحة. ويرتبط تحديد الفصل الثانى كذلك بأحداث عسكرية، فيبدأ بحرب ١٩٤٨م، عام قيام دولة إسرائيل، وينتهى بحرب مايو ١٩٦٧م. وخلال هذه الفترة كانت الشخصية العربية مغيبة أو متجاهلة فى المسرحية العبرية الحديثة وعلى المسرح العبرى الحديث.

ويفرد المؤلف الفصل الثالث لبدائيات ظهور الشخصية العربية فى ظل دولة إسرائيل، فيبدأ من عام ١٩٧٠م وعلى خلفية العمليات العسكرية التى نفذتها القوات المصرية والقوات السورية خلف خطوط الجيش الإسرائيلى وعرفت بـ "حرب الاستنزاف" وينتهى بعام ١٩٧٣م وهو العام الذى شهد تحطيم أسطورة الجيش الإسرائيلى، "ذلك الجيش الذى لا يقهر" كما روجت له الدعاية الصهيونية. أثرت حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر ١٩٧٣م التى تلتها على تغيير صورة العربى كما قدمها الأدب العبرى بشكل عام والمسرحية العبرية الحديثة والمسرح العبرى الحديث بشكل خاص، بحيث تحول من نمط يدل على شخصية عدوانية ومتخلفة وشهوانية إلى نمط أقرب إلى الشخصية الواقعية. ورد الكثيرون هذا التغير - إلى جانب حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر ١٩٧٣م

- إلى بعض الآمال التي بدأت بشائرها تظهر مع توقيع اتفاق السلام مع مصر عام ١٩٧٩م. وينتهي هذا الفصل بعام ١٩٨٢م مع اجتياح قوات الجيش الإسرائيلي الأراضي اللبنانية وما ترتب على ذلك من نكوص تلك الآمال ثانية. وينتهي الفصل الخامس والأخير من هذا الباب بالانتفاضة الفلسطينية وما أحدثته من زلزلة أركان المجتمع الإسرائيلي وتقديمه في صورة مجتمع محتل غاشم أمام العالم أجمع يحارب مجموعة من الصبية والشباب العزل المجردين من السلاح، باستثناء الحجارة التي كانت في أيديهم كالمدافع يواجهون بها محتلا غاشما مسلحا بكافة أنواع الأسلحة.

ويناقش الباب الثاني بعض القضايا التي طرحها المؤلفون المسرحيون في أعمالهم المسرحية. ويخصص المؤلف لكل قضية فصلا خاصا بها، فيقع هذا الباب في خمسة فصول. يعالج الفصل الأول قصص الحب التي نشأت بين طرف يهودي وطرف آخر عربي في المسرحية العبرية ومدى ماتعكسه هذه القصص على مرآة الواقع خارج المسرح. وترد أحداث هذا الفصل على التساؤل الهام الذي يطرحه المؤلف ومفاده: هل هذه القصص تعكس ما يحدث على خشبة المسرح أم أنها تعبر عن رغبة هؤلاء الكتاب المسرحيين في التعايش. وكانت إجابته على هذا التساؤل أن الواقع خارج المسرح لا يدعو إلى التعايش وإنما تمثل هذه القصص رغبة بعض الكتاب في الانتهاء من حالة الحرب والعيش في جو يسمح بحالة من الهدوء تتيح للجميع العيش داخل دولة تنعم بالسلام والطمأنينة دون أى تهديد.

ويعالج الفصل الثالث الصدام بين - ما يعتبره المؤلف - الثقافة العبرية والثقافة العربية، ويؤكد المؤلفون المسرحيون على اعتزاز العربي بحضارته وثقافته. ويعالج الفصل الرابع قضية أخرى ذات بعد ثنائى، بمعنى أنها تخص الجانب اليهودي من ناحية وتخص الجانب العربي من ناحية أخرى. فعلى مستوى الجانب العربي تحول العربي من شخص يعمل بجد واجتهاد ويحاول اليهودي محاكاته ومناقبته في العمل والتمسك بالأرض إلى شخص يستغله اليهودي باستخدامه فيمنحه أجرا أقل ولا يوفر له ظروف عمل إنسانية. وعلى مستوى الجانب اليهودي يعكس قيام اليهودي باستخدام العربي كعامل في المزارع داخل المستوطنات اليهودية - ماتعتبره الصهيونية - مثال صهيوني أرساه المفكر الصهيوني أهارون ديفيد جوردون (١٨٣٠-١٨٩٢) وهو "دين العمل (دات هعقودا)"، بحيث أصبحت معظم الأعمال البدنية - حتى لو كانت موضع احتقار المجتمع الإسرائيلي - في أيدي العرب ولم يعد بمقدور اليهودي القيام بهذه

الأعمال. وبهذا بات العربي مصدر تهديد يقلق المفكرين والأدباء بعدما سيطر على سوق العمل الإسرائيلي.

ويتطرق الفصل الرابع إلى الصراع على الأرض وما ترتب عليه من مواجهات، وكيف نظر الجانبان - العربي واليهودي - إلى الأرض على أنها مقدسة. ولكن بعض الكتاب المسرحيين أكدوا على أن علاقة العربي بالأرض إلى جانب أنها مقدسة فهي ناتجة عن احتكاك ومعايشة وممارسة وعلاقة قوية، أما علاقة اليهودى الأوربي بالأرض فعلاقة نظرية شكلية، فهو يشعر تجاهها بالاعتراب وعدم الارتباط. ويعالج الفصل الخامس والأخير قضية أخرى هي العلاقة بين القضية الفلسطينية والأحداث التي وقعت لليهود فى أوربا خلال تولى هتلر مقاليد الحكم فى ألمانيا. بمعنى أن ما يحدث للفلسطينيين من جانب سلطات الاحتلال الإسرائيلية يتفق فى عدة وجوه مع ما فعله هتلر وأجهزته باليهود فى ألمانيا وبعض البلدان الأوربية.

ويمكن أن نبدى بعض الملاحظات حول هذا الكتاب فى اتجاهين: الاتجاه الأول يتعلق بالمنهج الذى اتبعه الكاتب فى هذا البحث، أما الاتجاه الثانى فيتعلق بالمضمون الذى تناوله البحث.

الاتجاه الأول: يتعلق بالملاحظات التحليلية والنقدية الخاصة بالمنهج الذى اتبعه الكاتب فى هذا البحث ومن أهمها:

١- لم يكتف الكاتب بعرض الشخصية العربية فى المسرحية العبرية الحديثة والمسرح العبرى الحديث فحسب وإنما تعدى ذلك ليقدّم صورة العربى فى مختلف أجناس الأدب العبرى الحديث، ولم يكتف بهذا فقط وإنما قدّم هذه الصورة فى الفنون التشكيلية (مثل الرسم والنحت وغير ذلك) والسينما الإسرائيلية والرقص والفلكلور. كما عالج المؤلف أيضا فى هذا الصدد مسألة توظيف بعض أعمال الفن التشكيلى فى الأعمال الإبداعية الأدبية، كالقصة والمسرحية، ولكن يؤخذ عليه فى هذا الصدد الإسهاب فى ذلك أحيانا، فقد تحدث مثلا بإسهاب عن صورة العربى فى لوحات الرسام اليهودى ناحوم جوتمان وغيره من الفنانين التشكيليين، وأشار الباحث كذلك إلى صورة اليهودى فى الأدب العربى الحديث بشكل عام وفى المسرحية العبرية الحديثة بشكل خاص، فيشير إلى الكاتب المسرحى "عبد الرحمن الشرقاوى" ومسرحيته "وطنى عكا" وغير ذلك.

٢- استعار المؤلف بعض المصطلحات والمفاهيم الصهيونية وطبقها على معالجته لصورة الشخصية العربية في المسرحية العبرية الحديثة والمسرح العبرى الحديث. فنجده - على سبيل المثال لا الحصر - يستعمل مصطلح "المسألة العربية" أو "المسألة الفلسطينية"، ويحرص في كل مرة على أن يضعهما بين علامتى تنصيص، وربما يكون هذا نوعا من التحفظ أو الاعتراض. وهو بهذا استعار مصطلح معروف هو "مسألة question" من مصطلح "المسألة اليهودية Jewish question". رغم ما فى ذلك من مغالطات وتشويه لوقائع التاريخ، فالمسألة اليهودية كانت مرتبطة - فى الغالب - بيهود شرق أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر، وكانت تعنى ضرورة البحث عن حل لهامشية اليهود فى المجتمعات التى يعيشون فيها. فبذلت محاولات لتحويل اليهود إلى قطاع اقتصادى منتج، كما طرح حل آخر تمثل فى ضرورة إقامة الدولة الصهيونية فى فلسطين ليهاجر إليها اليهود، وقدم هتلر حلا آخر لهذه المسألة تمثل فى إبادة اليهود. والسؤال الهام الآن هو: هل كان قصد المؤلف من استعارة هذا المصطلح وتطبيقه على القضية العربية تطبيق وسائل حل "المسألة اليهودية" على "المسألة العربية" وذلك من خلال إقامة دولة للفلسطينيين، أو من خلال الإبادة؟! ولكن أوجه التشابه بين المسألتين مختلفة تماما، فالشعب الفلسطينى شعب له أرض ولغة، يعيش على أرضه ويعمل على ترابها ولا يعيش على هامش العملية الإنتاجية فى المجتمع، فهو يعمل بجهد واجتهاد؛ لأنه وطنه الذى ولد على أرضه وترعرع على ترابه وتعلم فى مدارسه.

٣- تعامل المؤلف مع الشخصية الفلسطينية بمفاهيم ومصطلحات يهودية وصهيونية وإسرائيلية. فنجده مثلا يفرق بين الفلسطينيين الذين يعيشون الآن داخل حدود دولة إسرائيل بعدما احتلت أراضيهم عام ١٩٤٨م والفلسطينيين الذين احتلت القوات الإسرائيلية أراضيهم عام ١٩٦٧م. فيطلق على الفلسطينى الذى يعيش داخل حدود ١٩٤٨م "عربى إسرائيلى" أو "عرب إسرائيل"، ويطلق على الفلسطينى الذى يعيش داخل حدود ١٩٦٧م "عربى من المناطق المحتلة". علما بأن نحت هذه المصطلحات وغيرها يقوم على خلط مرفوض للحقائق، ويستهدف فصم عرى العلاقة التاريخية والدينية والسياسية والثقافية والحضارية بين أبناء الشعب الواحد. ولقد أظهر المؤلف ارتبাকে حينما تعرض إلى هذه القضية بشكل خاص، فيطرح عدة تساؤلات خاصة بتسمية المسرح العربى الذى يكتب له أدباء فلسطينيون فى الأراضى الفلسطينية التى أصبحت تحت السيادة الإسرائيلية بعد عام ١٩٤٨م فيقول:

"هل أعمال الكتاب العرب الإسرائيليين ضمن الأطر المسرحية باللغة العربية ليست جزءاً من ذخيرة المسرح الإسرائيلي؟ وهل تنتمي للمسرح الفلسطيني؟ وماهى "حدود" المسرح الفلسطيني؟ وهل الأعمال المسرحية التي كتبها فى القدس الشرقية أدياء مسرحيون وممثلون عرب إسرائيليون وعرضت فى مناسبات مختلفة أمام الجمهور اليهودى الإسرائيلى لاتعد جزءاً من الحوار بين الثقافة الفلسطينية والثقافة الإسرائيلية؟" (الكتاب ص ١٣).

ويكثر المؤلف أيضاً من استخدام تعبيرات "أقلية عربية" و"أغلبية يهودية". كما يردد المؤلف على امتداد البحث مصطلح "عرب إسرائيل" وهو مصطلح صهيونى إسرائيلى ينطوى على مغالطة كبيرة، ومما يؤسف له أن هذا المصطلح أصبح شائعاً الآن فى وسائل الإعلام العربية، فكيف يمكن لعربى أن يعيش تحت سيادة دولة معادية له إلا إذا كانت دولة محتلة؟!، أضف إلى هذا أن هذا المصطلح نفسه يحقق هدفين صهيونيين: الأول هو أن هؤلاء الفلسطينيين جماعة تدرج ضمن الشعوب العربية المحيطة وبالتالي إن حدث ورحلوا - فى إطار ما يعرف بـ"سياسة الترحيل" (الترانسفير) - فهم عرب والدول العربية المجاورة يعيش فيها عرب أيضاً فهم منهم وجزء لا يتجزأ منهم، ولكن هذا المبرر مغلوط لأنه ينكر الوجود التاريخى والسياسى المستقل للفلسطينيين كشعب عربى له أرضه وتراثه الخاص.

ومن ناحية أخرى إذا أطلق عليهم الاسم الحقيقى وهو فلسطينو ١٩٤٨م فهذا يعنى أن هؤلاء الفلسطينيين يعيشون على أرض فلسطين أرضهم وبالتالي ما اسم المكان الذى يعيش فيه اليهود أو كما قال السياسى الصهيونى الإسرائيلى مناحيم بيجين (١٩١٣ -):

"إذا استخدمت كلمة فلسطينى بالنسبة للعربى فإن هذا يستدعى منك التسليم بأن هذه الأرض هى فلسطين، وإذا كانت هى فلسطين فإن هذا يعنى أنها ليست أرض إسرائيل، وإذا لم تكن هذه الأرض هى أرض إسرائيل فماذا نفعل نحن هنا؟".

ويتأكد هذا الخلط والتشويه فى عنوان الكتاب، فالمؤلف ركز فى بحثه على الشخصية الفلسطينية دون الشخصيات العربية الأخرى، باستثناء إشارات قليلة جداً إلى الشخصية المصرية واللبنانية والسورية.

٤- يقع المؤلف فى تناقض واضح، فقد أشار فى مقدمة البحث إلى ما اعتبره حقيقة مفادها أنه لم يكتب للمسرح أدياء مسرحيون يتبنون رؤية سياسية ترفض ضرورة

حل النزاع مع العرب، ولكنه يشير في خاتمة البحث إلى أن الكتاب المسرحيين الذين يرغبون في حلول التعايش والمصالحة بين الإسرائيليين والفلسطينيين يمثلون قلة بين الأدباء الإسرائيليين. وهو بهذا - إلى جانب التناقض في آرائه - يتجاهل موقف الكاتبة إيتمار بت حور - على سبيل المثال لا الحصر - في موقفها من العرب في مسرحيتها "القسم الذي حنث" والتي تتبنى فيها الرؤية السيادية على العرب والانفصال عنهم.

٥- لم يكن الباحث موضوعيا حينما تطرق إلى المواجهات بين العرب واليهود، فقد اكتفى بالإشارة إلى الأحداث والمواجهات التي نظمها العرب ضد اليهود وحدد أعوامها بعام ١٩٢٩م و١٩٣٦م و١٩٣٩م وغير ذلك، ولم يشر الباحث إلى المذابح التي ارتكبتها العصابات الصهيونية ضد المواطنين الفلسطينيين مثل مذبحه دير ياسين، وكفر قاسم في فلسطين، ومذبحه صابرا وشاتيلا في لبنان. وإن أشار إليها عند عرضه لبعض مضامين المسرحيات التي تناولت فترات وقوع هذه المذابح، واكتفى بالتبرير الذي قدمه بعض كتاب المسرح اليهود الإسرائيليين بأنها تمثل حالات دفاع عن النفس.

الاتجاه الثاني: يتعلق بالملاحظات الخاصة بمضمون البحث:

١- كشف الكاتب عن التناقض والتخبط الذي وقع فيه المجتمع اليهودي الإسرائيلي وهو يتعامل مع الشخصية العربية. فقد تجاهل هذا المجتمع وجود هذه الشخصية بل ورفض وجودها داخله ووضع رأسه - كالنعامة - في الرمال، ولكن بعض الكتاب رغبوا في تقديم هذه الشخصية باعتبارها تمثل المجتمع الفلسطيني - الطرف الثاني في المواجهة - ولكنهم كانوا يعرفون رفض مجتمعهم لتقديم هذه الشخصية، فلجأ بعض الكتاب إلى عدة وسائل لتقديم هذه الشخصية: الوسيلة الأولى هي تقديمه ضمن المسرحية الساخرة القادرة على تجاوز الرقابة الاجتماعية. والوسيلة الثانية هو توزيع الأدوار عند تقديم الأعمال المسرحية العالمية على خشبة المسرح الإسرائيلي، فيقع الاختيار على مسرحيات متشابهة في حبكة وأحداثها وواقعها الاجتماعي مع الواقع الاجتماعي الإسرائيلي وعلاقته بالشخصية العربية، فيتم توزيع الأدوار على هذا النحو، فيشارك ممثل فلسطيني ليمثل الطرف الفلسطيني وممثل يهودي يمثل الطرف اليهودي الإسرائيلي. والوسيلة الثالثة هو توظيف بعض العناصر العربية في ديكور المسرح أو الموسيقى المستخدمة عند

تقديم العرض المسرحى، والوسيلة الرابعة هى تقديم العروض المسرحية التى تضم شخصيات عربية أو تتناول معاناة الشعب الفلسطينى على - ما يسميه المؤلف - هامش المنظومة المسرحية الإسرائيلية، أى تقدم على خشبات المسارح الصغيرة أو ضمن فعاليات المهرجانات المسرحية التى تستمر أياماً قليلة، وهكذا بدأنا نلاحظ أن الباحث بات يستخدم مصطلحين خاصين بالمسرح فى إسرائيل: الأول "هامشى" والثانى "رئيسى"، يقصد بالأول المسارح الصغيرة والمهرجانات المسرحية التى تقدم عليها العروض المسرحية التى تقدم شخصيات عربية، أما المصطلح الثانى فيقصد به المسارح الكبيرة التى لم تقدم الشخصية العربية عليها إلا فى حالات قليلة.

ويتأكد تخطيط مؤسسات المجتمع الإسرائيلى عندما يعرض بعض الكتاب مآثره السلطات الإسرائيلىة ضد المواطنين الفلسطينيين من مصادرة للأراضى ومن هدم للمنازل ومن ممارسات عنصرية وغير ذلك، فقد أوقفت أجهزة الرقابة على المسارح عدة عروض مسرحية لأنها قدمت المجتمع الإسرائيلى عنصرياً فى علاقته الفرد الفلسطينى،

فقد اضطر الكاتب ناتان شاحام إلى تعديل الجزء الخاص بالشخصية العربية فى نص مسرحيته "سيصلون غداً (هيم ياجيعو ما حار)". حيث حد من إشارات وتلميحات العنف والإرهاب الموجهة إلى هذه الشخصية، فيحرص على ألا يظهر الأسيران العربىان على خشبة المسرح، وفى الطبعة الأخيرة التى صدرت للمسرحية أسقط المؤلف الشخصية العربية تماماً.

كما أثار عرض مسرحية "ملكة الحمام (ملكات هامباتيا)" للكاتب حانوخ لفين، والتى عرضت عام ١٩٧٠م، جدلاً محتدماً فأوقف عرضها على المسرح بعد مضى تسع عشرة ليلة، وقد وصل الأمر إلى تدخل موشيه ديان، الذى كان يشغل فى تلك الأثناء منصب وزير الدفاع، بالنقد حيث كان يرى أن العرض يعكس انفصال مؤلفيه عن الواقع، وأن هذا العرض يشجع توجهات سلبية ويصور دولة إسرائيل على أنها "بالوعة صرف صحى كبيرة تنبعث منها رائحة كريهة يحاولون فيها قمع العرب"، فقد كشفت هذه المسرحية الساخرة عن تجاهل الإسرائيليين للآخر العربى، فالمؤلف يرى أن استغلال العرب واحتقارهم يشكل وجهاً آخر من القومية الشوفينية الصهيونية المتعصبة.

وكان مصير مسرحية "مدينة واحدة (عير أحات)" للكاتب إيلان رونين ومايكل الپرديس، التى عرضت عام ١٩٧٣م، مشابهاً لمصير مسرحية لفين، فقد صاحبت

العروض الأولى على مسرح الخان بالقدس ردود فعل حادة من جانب جمهور المشاهدين، وخرج بعضهم فى مظاهرات احتجاجية، وبضغط من الإدارة العامة للمسرح خضع كل الجزء الذى يتطرق إلى العرب للرقابة، وعرض النص الأصلي أربع مرات فقط، كما اعترضت الرقابة من جانبها على الأجزاء التى قدمت الصورة السلبية للعربى لدى اليهود.

كما اعترض مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات على عرض مسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش (أفرايم حوزير لتسافا)" للكاتب يتسحاق لأور عام ١٩٨٥م من منطلق أنها تبشر بانتفاضة فلسطينية. ويسوق المجلس مجموعة من الذرائع تشير إلى مواقفها ومضامينها: "تشوه المسرحية الحقيقة، فجنود الجيش الإسرائيلى فى المسرحية لا يترددون فى إطلاق النار على مظاهرة شباب ونساء وأطفال، ويقتلون فتى يسير فى مقدمة مظاهرة، والتحقيق مع العرب يرافقه الضرب والتعذيب، وما يحدث فى الأراضى المحتلة يقدم على أنه إنطلاقة شعبية". وقد أمكن عرض المسرحية عام ١٩٨٩م فقط حينما تصاعدت حدة الواقع خارج المسرح وأثبتت صحة بعض المشاهد، التى حظرت من قبل، الواردة فى المسرحية، وبعد صدور حكم قضائى سمح بذلك.

وأسقطت المعدة وهى تقوم بعملية الإعداد المسرحى لكتاب "الزمن الأصفر" للكاتب دافيد جروسمان الفصل الذى يصور استغلال الأيدي العاملة العربية الرخيصة القادمة من الضفة الغربية وظروف العمل المجحفة التى يعمل تحتها هؤلاء العمال، لكن هذا لم يمنع أن النص يحوى تعبيرات تتعامل مع الوضع الاجتماعى لسكان الضفة، الذين يشعرون بأنهم "عبيدكم، الحمير التى يمكن لأى شخص منكم أن يمتطئها". وقد قوبل هذا العرض بمعارضة جماهيرية، كما منع الضابط المسئول عن الشؤون الثقافية فى الجيش الإسرائيلى تقديم هذا العرض أمام الجنود.

٢- ونجد رقابة من نوع آخر تفرضها آراء بعض المسئولين فى إسرائيل، ولا يكون سبب فرض الرقابة هنا هو ما تكشفه المسرحية من معاملة عنصرية من جانب اليهود تجاه العرب وإنما يكون السبب هو بؤس التعايش وتكوين أسر مشتركة تجمع بين يهود وعرب. فقد اعترض وزير التربية والتعليم إسحاق ناقون على بعض الآراء الخاصة بالزواج المختلط بين العربى واليهودية فى مسرحية "الانفجار فى شارع

أهلن" التي كتبتها دانييلا كرمي وعرضت على مسرح الأطفال والشباب عام ١٩٨٦م على - مايعتبره - رسالة التفاهم والتسامح نحو الزواج المختلط.

٣- جاءت المسرحية العبرية الحديث - مثلها في ذلك مثل بقية أجناس الأدب العبرى الحديث - لتؤرخ للصراع العربى الإسرائيلى، فأى عمل مسرحى سواء كان مكتوباً أو معروضاً يؤرخ ويوثق للأحداث التى وقعت خلال فترة كتابته.

٤- أوجدت المسرحية العبرية الحديث رمزين ربطتهما بالشخصية العربية الفلسطينية فى مسرحياتها، ويعبر هذان الرمزان عما يراه المجتمع الإسرائيلى فى الشخصية الفلسطينية. فالمجتمع الإسرائيلى ينظر إلى الشخصية العربية بعد الانتفاضة بشكل خاص على أنها مصدر تهديد من ناحية وموضع استغلال واحتقار على المستوى الاقتصادى من ناحية أخرى. كانت السكنين هى الرمز الأول الذى يستخدم فى طعن الأعداء أحياناً أو الأخوان الفلسطينيين المتعاونين مع سلطات الاحتلال فى أحيان أخرى كما فى المسرحية الساخرة الإسرائيلىة "هاى ديمونا" للكاتب إيلان حاتسور وإيلان شاينفلد، التى عرضت عام ١٩٩٢م. إما الرمز الثانى فهو الكنيسة التى ترمز إلى الأعمال الوضيعة التى يمارسها العامل الفلسطينى فى إسرائيل، مثل كنس الشوارع، كما فى مسرحية "حمدو وابنه" للكاتب يتسحاق بوتون.

٥- كشفت المسرحية العبرية الحديثة عن رؤى جديدة تتعلق بالاحتفاظ بالأرض ومن يحق له ملكيتها. فبعدما كانت الذريعة الوحيدة للتمسك بهذا المكان هو الوعد الإلهى الذى قطعه الرب مع الآباء الإسرائيليين نجد هنا أسباب وذرائع أخرى. من هذه الذرائع أن هذه الأرض ملك من يستصلحها بغض النظر عن أى بعد دينى، كما فى مسرحية "حاكم أريحا" للكاتب يوسف موندى.

٦- كانت أحداث النازى محورا هاما من محاور التعامل مع الشخصية العربية فى المسرحية العبرية الحديثة. فقد وظفت وقائعها على عدة مستويات. المستوى الأول يقارن بين حركات الكفاح الفلسطينى وقاداتها ورموزها ومقاومتها للعصابات الصهيونية بحركات النازى ورموزه وقاداته، بحيث يقدم - مثلاً - القائد الفلسطينى ياسر عرفات كمقابل موضوعى لأدولف هتلر وغير ذلك. وعلى مستوى آخر نجد أن اليهود لاجئى الأمس من أحداث النازى يحولون شعباً آخر إلى لاجئين، فالذين ذاقوا مرارة العذاب والألم والطرده والتشريد يسببون المرارة ذاتها والعذاب والألم والطرده والتشريد لشعب آخر هو الشعب الفلسطينى.

فنجد - مثلا - توظيفا لصورة الطفل المأخوذة من أحداث النازي وتطابقها مع صورة الطفل الفلسطيني في الأراضي المحتلة التي يحكمها الحاكم العسكري في مسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش (أفرايم حوزير لتساقا)" للكاتب يتسحاق لأور. وقد أثار هذا الأمر معارضة مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات فمنعت عرض المسرحية، وكان مبررها في ذلك "المقارنة المشار إليها والواضحة بين الحكم الإسرائيلي وحكم الاحتلال النازي". وقد سمح بعرض المسرحية بعد حكم قضائي أصدرته محكمة العدل العليا. ومن هنا عبر بعض الكتاب عن مخاوفهم من أن يحاكم الإسرائيليون نتيجة ما فعلوه بالفلسطينيين مقابل ما فعل النازيون باليهود. وحول هذا يقول الشاعر الإسرائيلي دان الماجور:

"من الأجدى بالنسبة لنا البدء في أن نعد لأنفسنا الأقفاس المكشوفة التي سنجلس فيها حينما يحاكموننا على ما فعلناه للشعب الفلسطيني"

٧- كشفت المسرحية العبرية الحديث كذلك عما بات يعرف بـ"ثقافة الخوف". وأخذت هذه الثقافة عدة مظاهر. تمثل المظهر الأول في الخوف من أن يترك اليهودي الأرض الذي قدم إليها ويحمل في يده عصي الترحال ويتنقل بين بلدان العالم، ربما بحثا عن المكان الآمن، وربما بحثا عن المال، وربما... وربما... أما المظهر الثاني فيتمثل في أن يسيطر العرب على سوق العمل فتصبح مقاليد الاقتصاد الإسرائيلي - التي لا يرغب الإسرائيليون العمل بها - في أيديهم. ويظهر المظهر الثالث من ثقافة الخوف من أن يأتي الوقت ويحاكم فيه القادة الإسرائيليون على ما فعلوه في الشعب الفلسطيني كما حوكم قادة الحكم النازي على ما فعلوه باليهود في أوروبا مثل أدولف إيكمان وغيره. ويتجلى المظهر الرابع من هذه الثقافة في الخوف من أن يعود الفلسطيني الذي ترك بيته وأرضه ليستردهما بعدما أصبحت مقدرات الاقتصاد الإسرائيلي في يد أخيه الفلسطيني في الأراضي المحتلة، بعدما بدأت هالة القوة تسقط عن وجهه، ويتأكد هذا الخوف في ضوء ما حدث منذ عدة شهور حينما انقض بعض الفتية الفلسطينين على جندي إسرائيلي مدجج بالسلاح وأخذوا منه سلاحه وكان أمامهم كالفأر الخائف المدعور، ووصل خوفه إلى حد أنه لم يحاول حتى الدفاع عن نفسه، الأمر الذي أثار الرأي العام الإسرائيلي فتدخل وزير الدفاع آنذاك وفصله من الخدمة العسكرية.

شكر

توجد معظم النصوص التي اعتمد عليها هذا الكتاب في أرشيفات المسرح (في الجامعة العبرية، والأرشيف والمتحف الذي يحمل اسم يسرائيل جور، وجامعة تل أبيب، والمركز الإسرائيلي لتوثيق الفنون المسرحية)، وأرشيفات المسارح التالية: الكامري، وحيفا، وبئر السبع، وبيت ليسين، وهسيما، وتسقتا، والمجموعات الخاصة بمؤسسات وشخصيات فنية وعامة مثل دان الماجور، وعزار لاهد، وراتب عواده، وكيبوتس مزريع، وجفعات حقيفا وغيرهم. كما تلقيت مساعدة كبيرة من المسؤولين في الأرشيفات العامة وأرشيفات المسارح (خاصة أرشيف المسرح البلدي بحيفا) ومن أصحاب المجموعات الخاصة. كما تلقيت من المؤلفين المسرحيين والمخرجين والممثلين والباحثين مسرحيات ومواد بيليوغرافية أخرى، منهم: شوش أقيجل، ودان إيلان، ورامى بيئير، ويتسحاق بوتون، ويتسحاق جورمازانو جورين، وسليم قيتس، وأميل حبيبي، وروت حازان، وإيلان حاتسور، ويعنقلا يعقوفسون، وحجيت يعري، وتمى لوقيتش، وشمعون ليقي، وتوم ليقي، وهليل ميطلپونكت، وجيورا منور، ورياض مساروا، وديفيد معيان، وسلمان ناطور، وراتب عواده، ويجال عزراتي، وروقيه فورات-شوقال، وسيني بيتر، ومريام كيني، وجادكينر، ومتى رجف، وإيلان رونين، وأورى رامون، وروعي رشعاس، وأدمون شحاتة. كما أرسل لي عيدا بن ناحوم ويوسف موندى قبل وفاتهما، وموتى بهراف مسرحيات وإجابات على أسئلة طرحتها عليهم. كما خصص لي كتاب مسرحيون ومخرجون وممثلون من الذين ورد ذكرهم فيما سبق جزءا كبيرا من وقتهم للحديث والمكاتبه.

كما ساعدني بعض الباحثين الذين بحثوا في صورة العربي أو النزاع مع العرب وما ورد عن ذلك في الثقافة العبرية برؤاهم وآرائهم. فاستعنت في مجال القصة بعمل إيهود بن عيزير الذي نشر أيضا مختارات حول هذا الموضوع. وقد تناول بحثان أعدهما ريسا دوماث وجيلا رمراز راوخ تطور تشكيل شخصية العربي في القصة العبرية ومعالجة "المسألة العربية" في السياقات التاريخية والأيدولوجية، ويجب أن نضيف إلى هذين الباحثين مقالين كتبهما شمعون ليقي وجلعاد مورج عن شخصية العربي في القصة، ومقال يجال سلموته عن شخصية العربي في الفن خلال القرن العشرين، وقد كُتبت عن العربي في أدب الأطفال عدة أبحاث، مثل بحث أدير كوهين.

وأفردت آلا شوحيط فصولا من كتابها، الذى يتناول السينما الإسرائيلية، لعرض صورة الفلسطينيين فى الأفلام الإسرائيلية، كما بحث دانيال برتال وشموئيل زولتاك موضوع مظاهر وخصائص شخصية العربى فى الكتب الدراسية، كما بحث جدعون عفرات صورة العربى فى المسرحية العبرية، وطور عمله فى هذا الصدد خلال الأونة الأخيرة.

وقد نُشرت فصول من هذا الكتاب فى صور أخرى مختلفة فى الدوريات، وقد كانت لحرريها ملاحظات أخذت بها، ومنهم: دقورا جيلولا، وروت بلومبرات، وليندا بن تسقى، وأشير كوهين، وأفرايم كراش، وألى روزيك، وفردى روكيم، وكلود شوماخر، وشموليك بدآور الذى حرر الكتاب كله.

مدخل

استمر النزاع بين العرب واليهود ما يقرب من مائة عام، وكان هذا النزاع بمثابة صدع في لحم اليوتوبيا الصهيونية^(١). ويعد موضوع المواجهة أو ما يسمى بـ"المسألة العربية"، أو النزاع العربي أو التعايش مع العرب لدى مؤيدي السلام أحد الموضوعات الهامة في الآداب العبرية في فلسطين منذ بداية نشأتها. وكان هذا الموضوع في الماضي مستبعدا، ولكن بدءا من الثمانينيات أصبح موضوعا رئيسيا في مختلف الآداب والفنون. ولا يعكس بالضرورة تعامل هذه الآداب مع واقع النزاع مع العرب خارج الأدب والفن، وهي في الغالب لا تستهدف ذلك. وتعتبر معالجة موضوع العربي في الأدب عن الأمانى والمخاوف التي ترافق الواقع الذي يعقده النزاع، وقد بدأ ذلك بالتلميح وانتهى إلى التصريح. وتعتبر النصوص المسرحية التي تتناول موضوع العربي بالفعل عن أمنيات واضحة للمصالحة مع العرب، وتعتبر في الوقت نفسه عن المخاوف المكبوتة للكتاب والفئة الاجتماعية التي ينتمون إليها والتي يقدمون لها العروض.

كانت عملية "استيعاب" العربي في المسرحية العبرية والمسرح الإسرائيلي بطيئة ومتردة. فخلال السنوات ١٩١١م-١٩٤٨م ظهرت شخصيات عربية في سبع عشرة مسرحية وفي بعض المسرحيات الأخرى المكونة من فصل واحد، ولم يعرض معظمها على المسرح. وخلال السنوات ١٩٤٨م-١٩٦٧م وصل عددها إلى ستة وعشرين نصا مسرحيا، بعضها عبارة عن عروض ساخرة وفكاهية، وقد لعبت فيها كل الشخصيات العربية دورا هامشيا. وقد حدث تحول هام خلال السنوات ١٩٧٣م-١٩٨٢م، حيث ظهرت شخصيات عربية في ثلاثين عرضا، وقامت بأدوار رئيسية، فحولت - بالتالي - المشكلة التي تمثلها إلى موضوع رئيسي في المسرحية. وكانت الفترة التي بين السنوات ١٩٨٢م-١٩٩٤م تمثل أوج هذه العملية، حيث نجد في ما يزيد عن مائة عرض في المسرح الإسرائيلي حضورا للشخصية العربية، التي تمثل في معظمها الجانب الفلسطيني في النزاع.

هل يشير تزايد معالجة ما يمكن أن نطلق عليه "الموضوع العربي" إلى محاولة إجراء حوار بين الشعبين، على الأقل من جانب اليهود؟ تبدو الإجابة من أول وهلة

سلبية، حيث تظهر فجوة في العلاقات اليهودية العربية كما تبدو في الواقع وبين عرضها على المسرح، فالأبحاث واستطلاعات الرأي التي تنطلق إلى معاملة الأغلبية اليهودية للأقلية العربية تشير إلى الجفاء، وتشير كذلك إلى أنه خلال السنوات الأخيرة تزايدت مظاهر الكراهية، ويصف سامي سموحا علاقات الأغلبية بالأقلية في إسرائيل في ضوء الوضع الأمني بأنها تعتمد على "الانعدام المبدئي للثقة". فالأقلية العربية في إسرائيل - حسب هذا الوصف - "من نوع الأقليات التي لا تذوب"، فهي ترغب في الحفاظ على كيانها المستقل وهويتها ومكانتها "ولا تبدى استعدادها للاندماج في الأغلبية اليهودية"، واليهود أنفسهم يرغبون في الانفصال، ويؤكد سموحا على أنه في دولة إسرائيل توجد "أغلبية يهودية غير متسامحة" ومواقف الجماهير اليهودية تذكر بمواقف البيض في الولايات المتحدة من السود في الخمسينيات، أي قبل أن تبدأ رحلة جديدة في الكفاح من أجل المساواة في الحقوق^(٢). هذه هي المعطيات الأساسية التي لا تبشر بالاقتراب، بل على العكس فهي ترسم حدودا واضحة بين العرب واليهود.

يعتبر تفسير "عدم التطابق" بين صورة العربي في المجتمع اليهودي الإسرائيلي وبين تقديم العربي على المسرح الإسرائيلي ضمن خاصية مشتركة لكل المسرحيات التي ظهرت فيها شخصيات عربية، وتعد غالبية المسرحيات التي تقدم العربي في المسرح الإسرائيلي نصوصا سياسية توظف تقديم الشخصيات العربية من أجل عرض آراء ذات طابع أيديولوجي. ففي بعض الأحيان تقدم شخصية العربي في النص المسرحي ولكن الكاتب المسرحي الإسرائيلي لا يهتم بها ولا بقضاياها، وإنما يهتم بمشاكله هو كيهودي في بلد جديد ومجتمع يتشكل. ويمكن القول بشكل عام أنه في كل المسرحيات التي يظهر فيها العربي نجده "خاضعا" لمقولة أيديولوجية أو سياسية، تتعامل أحيانا معه ومع مشاكله، وأحيانا أخرى يأتي تقديم العربي كمجرد إشارة فقط في خريطة الوعي الأيديولوجي اليهودي الإسرائيلي، من هنا فإن قراءة هذه النصوص ومشاهدتها تحدد آراء سياسية في سياق الفترة التي عرضت فيها، وتكشف أيضا عن المقولات التي تعكس نتيجة الجمع بين عناصر النص المسرحي، ويرى الناقد "باتريس باقيس Patrice Pavis" أنه في دراسة المعاني الاجتماعية للعروض المسرحية:

"تبدو الأيديولوجية وكأنها موجودة في النص مثلها في ذلك مثل بقية الحقائق والأنماط والآراء المسبقة التي تصبح معرفتها ضرورية لقراءة ملابسات العرض وفهمه، وهذا مهم أيضا لمعرفة درجة استقبال واسنيعاب الجمهور الموجه إليه هذا العمل"^(٣).

وقد استعنت من أجل دراسة ظروف عرض المسرحيات بأبحاث مؤرخين وعلماء نفس تتناول المجتمع الإسرائيلي بالدراسة، فبفضل هذه الأبحاث أصبح الواقع الذي

تعامل معه الكتاب المسرحيون والأدباء في المسرح "مثيراً"، وتساعد هذه المعلومات في شرح حضور أو اختفاء "الأخر" في نصوص فترة معينة. كما تعين هذه المعلومات أيضاً على معرفة إلى أي حد يتفق أو يختلف تشكيل العرّبي في المسرح عن صورته لدى اليهود الإسرائيليين في تلك الفترة خارج المسرح.

إن الخلفية السياسية والاجتماعية والسيرة الذاتية الجماعية لمؤلفي النصوص المسرحية والمشاركين في تنفيذها، مثل الخصائص الاجتماعية للجمهور الموجه إليه هذه الأعمال، مهمة في فهم الظواهر المختلفة لهذا الموضوع في المسرح الإسرائيلي، فغالبية الكتاب المسرحيين يتعاملون في النصوص التي تتمحور حول "المسألة العربية" مع واقع الفترة التي عرضت فيها مسرحياتهم. فأحياناً وبسبب الرغبة في الرد بسرعة على ما يحدث تقدم عروض تميل إلى السخرية، أو تميل إلى الاستعراضية أو حتى إلى الطابع النمطي. ولهذه النصوص المسرحية أهمية باعتبارها وثائق تمثل رغبات ومخاوف جماعة هامة في المجتمع الإسرائيلي. فمعظم العروض تعبر عن رغبة مؤلفيها في اتخاذ موقف ومحاولة التأثير من خلالها وأحياناً ينجحون في ذلك. ومن هذه الزاوية فإن ذخيرة المسرح الإسرائيلي، كما يقول الناقد حاييم شوهام^(٤)، تعد "أحد الظواهر الأخرى للواقع، والتي تحدد وتشكل واقعاً تاريخياً إلى جانب ظواهر أخرى: سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية وفكرية"^(٥). ويعد الموضوع العرّبي خير مثال على المشاركة الفاعلة للمسرح الإسرائيلي في الواقع. فالنظرة الفاحصة للعروض المسرحية وتفاعلها مع الحياة السياسية تعنى "موضوع الصراحة في الدراما"^(٦)، كما أطلق "جورج لوكاتش" على ظروف عرض المسرحية من جانب الممثلين وسبل استيعابها من جانب الجمهور، والتي تتم في مكان عام أنها لا تختلف في ذلك عن الظواهر السياسية الأخرى. أضف إلى ذلك أن الجمهور نظر إلى المسرح الإسرائيلي على أنه نشاط اجتماعي "راق"، يولى مضامينه أهمية خاصة، ويقدم في أماكن خاصة (بل "مقدسة" مثل "هيكل المسرح") وبشكل عام أمام جمهور ذي مستوى ثقافي عال. وهناك عنصر آخر يساعد على فهم التأثير المحتمل للمسرح على الواقع الذي يدور خارجه وهو عدد الحضور. فعرض قضية أو مشكلة أو رأي سياسي على المسرح يتم أمام جمهور من المشاهدين يمكن لعدده، حتى في العرض الذي يحقق نجاحاً متوسطاً، أن يصل إلى عشرات الآلاف. إن تداخل هذه العناصر والعوامل يفسر أهمية المناقشة التي تجرى على خشبة المسرح الإسرائيلي حول قضايا سياسية صعبة، مثل النزاع اليهودي العرّبي.

وقد استعنت في تناول العروض والمقارنة بينها بوسائل مناقشة العلامات (٧) في المسرح (٨). ولـ"قراءة" العروض التي تعد مادة البحث تبرز أهمية التفريق بين العلامات؛ لأنها موجهة إلى منظومة الإشارات مثل: الكلمة، وطبقة الصوت، واللفقات، والحركة والملابس، والمكان، والديكور، والموسيقى وغير ذلك. هذه المنظومات من العلامات ساعدت الكتاب المسرحيين والمخرجين والممثلين والمسئولين عن الديكور في عرض رؤيتهم حول "المسألة العربية" بشكل مباشر، أو بشكل غير مباشر (أى عن طريق الموسيقى أو الديكور...). وتبرز أيضا أهمية كبيرة للأساليب التي يستعملها الكتاب والفنيون المسرحيون في سياق عرض الموضوع العربي، وتمثلت إحدى الاستراتيجيات في عرض المشكلة على المسرح في اختيار الأسلوب المسرحي "المناسب" لها وللجمهور الموجه له هذا العرض، إن استخدام أساليب معينة في سياق موضوع معين أو سياق اجتماعي أو الامتناع عن عرض هذا الموضوع بأساليب أخرى يمكن أن يكون متأثرا بمعطيات اجتماعية وظروف سياسية. وقد كان العربي في البداية شخصية هزلية على المسرح الإسرائيلي، شخصية ذات أهمية محدودة، ويرد هذا في الأساس إلى المكانة المحدودة "للمسألة العربية" في جدول مناقشات المجتمع الإسرائيلي. ويشير تشكيل العربي كشخصية شبه واقعية خلال السنوات الأخيرة إلى تحول من الموقف العنصري والنمطي إلى الموقف الذي يعترف بـ"الأخر" ويحاول مواجهة إنسانيته.

تعد قراءة ذخيرة المسارح، بالنسبة لنا، دراسة عن مدى حضور (أو غياب) الموضوع العربي في الدراما العبرية والمسرح الإسرائيلي من بداية هذا القرن وحتى التسعينيات. فالذخيرة ومعطياتها تعد أداة هامة في الفهم التاريخي لتجسيد شخصيات عربية في المسرح الإسرائيلي. ويعين حجم معطيات الذخيرة، في تعاملها مع مكانة المسرح و"أهميته" في المنظومة المسرحية، في فهم مكان الموضوع العربي في "المركز" (المشروع للذخيرة) أو في "الهامش". فالمسرحيات المشروعة تعرضها الفرق في الغالب على مسارح "كبيرة" أو "متوسطة"، وفي كل الحالات على مسارح فرق عامة، وبالتالي فإن بقية الفرق هامشية، ونجد بين هذه الفرق تدرجا من ناحية اقترابها من المركز أو ابتعادها عنه. ومن هذا الجانب يعد التمييز بين النصوص المسرحية المشروعة وبين النصوص المسرحية غير المشروعة تمييزا تنظيميا ماديا. وتبرز في هذا السياق حقيقة هامة مفادها أنه حتى عام ١٩٨٥م لم تقدم شخصية العربي على المسرح "الكبير" وتحدد "مجال تحركها" المسرحي في المسارح البعيدة عن المركز.

ويجب أن تكون دراسة ذخيرة الموضوع، الذي كان دخوله إلى المشروعية بطيئا ومتريدا، حذرة بشكل خاص، حيث نجد أن المسرح استخدم استراتيجيات تتجاوز

العوائق الاجتماعية وهو يعرض آراءه حول موضوع العرّبي. ومن هذه الاستراتيجيات اختيار الأسلوب المناسب مثلما في "الباب الخلفى" للمسرحية الساخرة، أو استخدام ممثل عربى ليؤدى دورا فى مسرحية "عالمية"، الذى يثبت بهذه الطريقة النص فى الواقع الإسرائيلى. وهناك استراتيجية أخرى لعرض الإشكالية فى العلاقات بين اليهود والعرب وهو ما أطلق عليه "Ficher Liche" فيشر ليخ "التفسير العام" (٩) - كذلك الذى يختار النص الذى ينتمى إلى "الكلاسيكية"، ويصدر عن ثقافة أخرى ويترجمه بواسطة إشارات مسرحية إلى الواقع الإسرائيلى. ويعد عرض مسرحية "فى انتظار جودو" للكاتب "صموئيل بيكيت" (١٠) على مسرح حيفا عام ١٩٨٥م، والذى يبدو أنه لا يمت بأية صلة بالموضوع، أحد العروض الهامة فى سياق الموضوع اليهودى العربى. وقد ترجم أنطون شماس (١١) هذه المسرحية إلى العربية والعبرية وأعدّها مسرحيا، ووظّفها فى خدمة مناقشة موضوع الصراع. كما قدم المخرج إيلان رونين للمسرحية تفسيرا فلسطينيا إسرائيليا من خلال عملية الإخراج، واستعان رونين فى ذلك بتوزيع مقصود لأداء الأدوار. فقد قام بأداء دور السيد ممثل يهودى إسرائيلى، وقام بأداء دور الرجل ممثلون عرب إسرائيليون. كما أن ديكور خشبة المسرح كان مختلفا تماما، حيث كان يوجد فى المكان بناية إسرائيلية وتشكلت ملابس الشخصيات كملابس عمال عرب، هذا إلى جانب تفاصيل كثيرة أخرى. كما كان لاختيار مكان العرض - فى وادى صليب حيفا وسط حى عربى - مغزى سياسى. واحتلت الملابس والموسيقى، كلها معا أو جزء منها - والتي وجهت نحو التفسير الذى يربط النص بالصراع اليهودى العربى - مكانا هاما فى ذخيرة المسرح الإسرائيلى.

ماذا يعنى مسرح إسرائيلى؟ هل هو فقط مسرح عبرى يعرض فى إسرائيل؟ هل أعمال الكتاب العرب الإسرائيليين ضمن الأطر المسرحية باللغة العربية ليست جزءا من ذخيرة المسرح الإسرائيلى؟ وهل تنتمى للمسرح الفلسطينى؟ وماهى "حدود" المسرح الفلسطينى؟ وهل الأعمال المسرحية التى كتبها أدباء مسرحيون وممثلون عرب إسرائيليون فى القدس الشرقية وعرضت فى مناسبات مختلفة أمام الجمهور اليهودى الإسرائيلى لاتعد جزءا من الحوار بين الثقافة الفلسطينية والثقافة الإسرائيلية؟ وهل يضم "المسرح" فقط الأعمال التى عرضت تحت هذا العنوان؟ إن موقفا كهذا يستبعد من الذخيرة "المسرح البسيط"، على الرغم من أن كتابا موهوبين وممثلين مجيدين يعملون فى إطاره ويقبل عليه جمهور بأعداد كبيرة لمشاهدة عروضه. وفى هذا العمل حاولت أن أدرس معظم العروض التى قدمت فى إسرائيل، والتي ظهرت فيها شخصية

العربي، والعروض التي قدمت العلاقات بين اليهود والعرب ولم تقدم هذه الشخصية بشكل مباشر.

"تتطابق" منظومة الثقافة الإسرائيلية - الفنون التشكيلية والموسيقى والرقص والفنون القصصية - في رؤاها الأيديولوجية والسياسية، وخاصة ضمن هذا السياق مع "المسألة العربية". فالأدباء والجمهور الذي يكتبون إليه ينتمون، على ما يبدو، إلى جماعة اجتماعية حرة، تتشابه في رؤاها السياسية حول هذا الموضوع. فلا نجد في المسرح تقريبا ممثلين لرؤى سياسية ترفض ضرورة حل النزاع مع العرب. وهذا ما ينطبق على معظم الأدب العبري، الذي كان فنا "توأما"، حيث استمر في البحث عن نصوص لإعدادها للمسرح. ونجد هذه العلاقة أيضا مع السينما والرقص والفنون التشكيلية والموسيقى. ولكي نحدد مكان المسرح في السياق الشامل للثقافة، والذي يشترك فيه الأدباء والفنانون والموسيقيون والسينمائيون، سنستمر في مقارنة ماتقدمه العروض مع الأعمال التي تنتمي إلى الفنون الأخرى التي تعرض الموضوع العربي.

القسم الأول من الكتاب قسم تاريخي. نشير فيه إلى المسرحيات والعروض التي ظهرت فيها شخصية عربية أو التي تطرقت إلى "المسألة العربية" خلال السنوات ١٩١١م-١٩٩٤م. وتبدأ مناقشة كل فترة بخلفية تاريخية وعرض لتناول الفنون الأخرى لشخصية العربي.

يتطلب استمرار مناقشة المسرحيات وخاصة العروض تناول عناصرها الفنية من حيث أساليبها وظروف عرضها، وأداء الأدوار، والحقائق الهامة حول الإخراج، وتفاصيل الديكور وكل المعلومات الخاصة بعدد العروض، وتلقى الجمهور لها، سواء من جانب النقد أو من جانب المؤسسات الفنية والسياسية الأخرى. وقد أطلق الناقد "بيير بورديا Pierre Bourdieu" اسم "المجال" (١٢) على تلك المنظومة من العناصر الفنية.

وتقدم هذه الفصول التطور التاريخي الذي بدأ بظهور صورة العربي، الذي كان موضعاً للمحاكاة ويثير في الوقت نفسه الرفض والخوف. ويستمر اختفاء العربي من المسرح الإسرائيلي على مدار عشرين عاماً. وفي السبعينيات تظهر شخصيات عربية في المسرح كعلامات على خريطة الأيديولوجية الصهيونية، فتشير إلى تغير وانحراف عن الطلائعية (١٣)، وتشير كذلك إلى الأمانى في التعايش. وخلال الثمانينيات والتسعينيات انتقلت "المسألة العربية" إلى "المسألة الفلسطينية" وأصبحت موضوعاً رئيسياً في المسرح الإسرائيلي. وكما هو الحال في العملية النفسية التي تكشف عن الاغتراب تبرز الذخيرة المسرحية خلال الثمانينيات والتسعينيات اقتراب اليهودي

الإسرائيلي من "الأخر" الفلسطيني، وتكشف أيضا عن مظاهر الهلع والخوف التي اختفت من قبل.

ويخصص القسم الثاني من الكتاب لرؤى النزاع وهي أفكار رئيسية في معظم المسرحيات. يتناول الفصل الأول بشكل خاص العلاقات بين اليهود والعرب كأفراد. وتنتقل الفصول التالية إلى العام، فتعالج عرض موضوعات المواجهة بين العرب واليهود: المواجهة بين الثقافتين، وعلاقات التبعية والاستغلال الاقتصادي الموجودة بين الشعبين، كما تتعرض كذلك إلى أصعب هذه القضايا قاطبة وهي الصراع على الأرض ونتائجه المتمثلة في مأساة اللاجئين الفلسطينيين. ويلتقى موضوعان رئيسيان في المسرح الإسرائيلي وهما: "المسألة العربية" وأحداث النازي، حيث تم تقديمهما في بعض المسرحيات التي قدمت خلال الثمانينيات والتسعينيات. ويصور الفصل الأخير الصدمة والخوف المتبادلين بين الشعبين. وقد تم إبرازها في عدة عروض منها العرض المسرحي الذي يحمل عنوان "العمل يجعلك حرا في أوروبا (أربايت ماخت فراى متويتلاند أوروبا)" للكاتب ديفيد عاين ومشاركة مركز مسرح عكا عام ١٩٩١م.

ويتزامن مع دراسة النصوص المسرحية مصاعب التوثيق، بسبب صعوبة الحصول على المادة وأيضا بسبب التغييرات الكثيرة التي حدثت في العرض خلال فترة عرضه. ومن هنا تبرز ضرورة جمع المعلومات وربطها من مصادر عديدة، وخاصة مشاهدة العرض الوارد في الدراسة، وأحيانا تتكرر المشاهدة: تظهر شخصية العربي و"المسألة العربية" بالفعل في عروض عديدة، ولكن لبعضها أهمية خاصة كـ"نص ذى دلالة" لأن تأثيره قوى على استمرار تشكيل الموضوع في المسرح. من هذا المنطلق سأعود وأتطرق إلى هذه "العروض ذات الدلالة" في سياقات مختلفة داخل الدراسة.

وقد تم جمع مادة البحث بطرق مختلفة ومتنوعة. فقد شاهدت معظم العروض الواردة في الكتاب والتي عرضت خلال العشرين عاما الأخيرة. فمعظم النصوص المسرحية التي استشهدت بها في الكتاب بمثابة نصوص عمل، استخدمتها الفرق المسرحية وظهرت بعضها مطبوعة. وحاولت في هذه الحالات أن أصل إلى أقرب نسخة للعرض. ومن مصادر التوثيق الأخرى: نصوص مختلفة من الصحف، ورؤى نقدية، ومقابلات صحفية، واستشهادات من العروض سُجلت بوسائل عديدة. وقد أعاننتني كثيرا المقابلات الصحفية التي أجريتها مع كتاب مسرحيين ومخرجين وممثلين ومهندسي ديكور في توضيح أهدافهم. وقد نجحت في بعض العروض أن ألتقي بالمشاهدين بهدف التوثيق ومعرفة كيفية استقبال الجمهور للعرض.

إن معظم النصوص الواردة في هذا العمل نصوص مسرحية وبعضها (خاصة في فترة الاستيطان) مسرحيات طبعت ولكنها لم تعرض. وعند الحديث عن هذه المسرحيات فإننا نشير إلى حقيقة هامة مفادها أنها نصوص "أدبية". وعند التعرض للمسرحيات التي عرضت استخدمت "مسرحية (محاويه)" و"عرض (هتساجا)" و"نص مسرحي (تكست تينئروني)" كتعبيرات مترادفة. كما أشرت بجوار العروض إلى سنة عرضها. وأشرت كذلك بجوار المسرحيات التي نشرت مطبوعة ولم تعرض إلى السنة التي نشرت فيها. يعد ملحق العروض المسرحية القائمة الببليوجرافية الهامة في هذا العمل. أرقام الصفحات الواردة في هذا الكتاب تتعامل مع المسرحيات التي ظهرت ككتب أو التي طبعت في دوريات، وقد تمت الإشارة إليها أيضا في ملحق العروض.

الباب الأول

التاريخ

الفصل الأول

تشكيل صورة العربي في الدراما العبرية

١٩١١م - ١٩٤٨م

تؤثر بداية عملية تشكيل صورة "الآخر" في ثقافة متجددة من خلال تقديمها في الفنون المختلفة على استمراريتها. وتتأثر هذه العملية بقدر قليل بالواقع خارج الفن، ويمثل تبلور هذه الصورة الشاهد على المحاولات التي تستهدف مواجهة المشكلة وفهمها بشكل أساسي في إطار هذه الثقافة وفنّها. كان العربي في الثقافة العبرية الحديثة، التي أخذت تتكون في فلسطين قبل عام ١٩٤٨م^(١) مع تحقيق الهدف الصهيوني - في بداية القرن العشرين- يمثل "الآخر"، سواءً كعدو أو كشخصية تحوى عناصر إيجابية جديرة بالتعاطف، وقد برز في ثقافة فترة الاستيطان^(٢) حوار مفاده أن الشخصيات العربية تساهم في رسم ملامح العبريين الجدد، على الرغم من التناقضات بينهم، وكذلك من خلال البحث عن خطوط مشتركة وأيضاً بما يخدم تبرير الفكر الصهيوني.

ونجد من الناحية التاريخية خلال الفترة المذكورة بدايتين: بداية تبلور ثقافة عبرية أصيلة في فلسطين وبداية المراجعة بين الشعبين الذين يتصارعان على تلك الأرض^(٣). كتبت المسرحيات التي تعالج الموضوع والتي طبعت في فترة الاستيطان عادة من قبل أدباء مسرحيين يتمتعون برؤية اشتراكية أو ليبرالية، وكانوا يتطلعون إلى السلام. وعلى الرغم من ذلك نجد في هذه النصوص تلميحا شبه خفي يسلم بحدوث مواجهات وتوترات جوهرية بين اليهود والعرب. ويظهر الصراع بشكل خاص في محاولة الطلائعيين اليهود الذين وصلوا إلى فلسطين للحصول على أماكن عمل، وكانت هذه المحاولة تعنى أيضاً إبعاد العرب عن أماكن عملهم، وينطبق الأمر نفسه على النزاع والصراع على الأرض، الذي أصبح موضوعاً رئيساً في المسرحية بدءاً من

الثلاثينيات فصاعدا. أثرت هذه المواجهة السياسية، التي تمثلت بدايتها في عملية تبلور الثقافة العبرية الجديدة، على المسرحية فتحول العرب و"المسألة العربية" إلى عناصر علنية وخفية في الوقت ذاته داخل هذه الثقافة. ففي السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن واصل الكتاب المسرحيون الإسرائيليون العودة إلى فترة بداية النزاع بهدف محاولة فهم جذور هذا النزاع والأخطاء التي حدثت على امتداده والتي تجعل من الصعب حله^(٤).

انفصل التواجد الاستيطاني اليهودي في فلسطين عن البيئة العربية منذ بداية الاستيطان اليهودي في فلسطين وحتى إقامة دولة إسرائيل. كان الانفصال في البداية اجتماعيا وثقافيا ولكنه سرعان ما أصبح اقتصاديا وسياسيا حيث تم استبعاد مواجهة "القضية العربية" من جانب المجتمع اليهودي الاستيطاني في فلسطين حتى بداية القرن العشرين، وتم التعامل معها في الأساس على أنها "حالة اضطرارية على المستوى العملي"^(٥). ولكن خلال هذه الفترة، أي قبل قيام دولة إسرائيل، برز في واقع الحياة المعاش تحديد وتقليص للعلاقات بين اليهود والعرب التي "تأثرت بطبيعة الحال وبشكل مباشر بتطورات الصراع السياسي بينهم"^(٦). وأبرزت تعاضد الحركة القومية العربية المنظمة ومظاهر العداة الموجهة ضد العمل الصهيوني داخل المجتمع اليهودي الاستيطاني في فلسطين مواقف متناقضة تجاه "القضية العربية". وقد نتج عن هذا الأمر تبلور الرؤية التي تقضى بأن الصدام بين الشعبين ضروري وحتمي.

ويشير مكان العربي في منظومة مفاهيم الثقافة الجديدة، التي أخذت تتبلور في فلسطين، إلى رؤية السواد الأعظم في المجتمع اليهودي الاستيطاني في فلسطين لـ"المسألة العربية". ويشبه تتبع هذه الشخصية ومظاهرها الفنية الكشف عن عملية نفسية وتاريخية، مادتها البحث والعدوان والكراهية والرغبة في الإبعاد، والرغبة أيضا في المصالحة، والتقدير والحقد والإحساس بالمأساة، ففي اللوحات الفنية التي رسمها الفنان ناحوم جوتمان نُظر إلى العربي من رؤية مفادها أنه أب قوي، ويأتي امتدادا للأباء التوراتيين. ويظهر العربي من رؤية أخرى كشخص يمكن التغلب عليه والاستيلاء على ممتلكاته بسبب المخاطر التي تمثلها شخصية كهذه. كما نجد لدى الكتاب المسرحيين الذين يؤيدون السلام إشارة خفية للاحتقار والازدراء، خاصة الإشارة إلى الخوف من إقامة علاقة مع العربي. هذه الثنائية: متعاطف ومُخيف، مُقرب ومُبعد، مُحترق ومُخيف، هي التي شكلت شخصية العربي في فن هذه الفترة.

ويبرز في الفترة الأولى، أي حتى موجة الهجرة الثالثة (١٩١٩م-١٩٢٣م)^(٧) وضمن مسيرة تطور الثقافة العبرية الحديثة، توجه يكشف عن محاولات التقرب من

الثقافة العربية المحلية، والتي اختيرت بعض عناصرها كعناصر مكمل للثقافة العبرية التي تتبلور في فلسطين، فخلال الهجرتين الأولى والثانية نجد جماعات من الطلائعيين تستخدم عناصر وأشكالا من الثقافة العربية المحلية مثل العادات والملابس والأدوات والطعام والتراكيب اللغوية بهدف تشكيل ثقافة عبرية محلية، فقد كان المستوطنون يتطلعون إلى أن يتكيفوا مع نمط الحياة البدوي، ورجبوا في أن يكونوا "فلاحين بدويين" (٨)، ولا يمكن النظر إلى رغبة المحاكاة هذه على أنها تمثل محاولات فعلية للتقرب من العرب وخلق علاقات معهم وإنما تمثل تعبيرا خارجيا ظاهريا عن التحول الكبير الذي سيطر على اليهودي بعد الانتقال من الشتات (٩) إلى فلسطين، وكذلك بقايا تأثير نماذج "الشرق"، من الثقافة الروسية والأوربية، التي أحضرها المهاجرون معهم.

مزج "المحاكون" في موقفهم من العرب التقدير بالتعالي، تعالي أبناء الثقافة الرفيعة الذين يلتقون بثقافة قبلية بدائية، فقد نظروا إلى البدوي والفلاح، كما تشكلا في الفنون بعد ذلك، على أنهما "شخصيات" أبطال ورجال الأرض، يتمسكون بأرضهم، ولكنهم أيضا "ضعاء" و"وحشيون"، ويشير إيتمار إيثن زوهار إلى أن العربي كان يتمتع بـ"كل ما افتقده اليهودي: الشجاعة والفروسية والنبيل الطبيعي، والتمسك بالأرض والأصالة؛ ولكن نظر إلى هذه المظاهر في الوقت نفسه من قبل أبناء الثقافة الأوربية على أنها تعبير عن التخلف والتدني الثقافي" (١٠)، وتعد مسرحية "الله كريم" للكاتب ل. أ. أريئيلي (١١)، المنشورة عام ١٩١٢م، خير مثال يعبر بشكل جيد عن هذه الثنائية في علاقات أبناء الهجرات الأولى بالعرب المحليين: احتقار للهمجي المتخلف الذي يعرقل التقدم (انظر المسرحية ص ٢٣٦)، وكذلك نجد التقدير لأبناء البلاد "الأقوياء الذين يعيشون الحياة كأبطالنا القدماء" (المسرحية ص ٢٨٤)، وفي مقابل هؤلاء نجد الطليعيين ليسوا إلا "ديدان لها ثقافة" (المسرحية ص ٢٨٣).

وقد ساهم الكرم الساحر الممتزج بالتخلف المرفوض في تشكيل شخصية العربي في فن التصوير العبري خلال تلك الفترة، والذي قام به مهاجرون قدموا في الأصل من بلدان أوروبا الشرقية. فالعربي يعد ملمحا من ملامح الأرض الجديدة وطبيعتها الأسطورية الساحرة، ويعد في الوقت نفسه أحد المصاعب والمخاطر التي يواجهها المهاجر الأوربي، وأحيانا يكون العربي بمثابة مكون في الطبيعة القديمة، وأحيانا أخرى يمثل إحدى المشاكل الناشئة في المكان مثل: الحرارة القاتلة والأمراض والتخلف، وقد استخدم فنانون بتسلانيل (١٢) - متأثرين في ذلك بالمستشرقين في القرن التاسع عشر - فن الزخرفة العربية وعناصر من الثقافة المحلية في أعمالهم، ولكنهم

تجاهلوا وجود العرب ذاته. وتمسك الفنانون المحدثون في العشرينيات، مثل ناحوم جوتمان ومناحم شلمى وراؤقين روقين وأرييه لوقين وآخرين، بالأرض وسكانها بصورة مادية مباشرة. ووجد بنيامين تاموز "في اللوحات الفنية التي رسمت خلال هذه الفترة صورة العرب، أو ملامح الواقع العربي من خلال مقابلها العبرى. فقد اعتقد الرسامون أن العرب قريبون جدا في شكلهم من آبائهم العبريين، ونهجهم - كنهج الطبيعة - هو البحث عن العلاقان بالأرض"^(١٢). لقد أعجب جوتمان بشكل خاص بفطرية العبرى وواقع حياته في الأحياء العربية بيافا: "في حركاتهم الواسعة، في تجاعيد الملابس الفضفاضة، لقد رسموا أمام عيني الشخصيات التوراتية"^(١٤). لقد فضل جوتمان العبرى المحلى على اليهودى الشتاتى: "أحببت الدعابة العربية، الوصف، وعدم النذالة، هذه الصفات لم أرها في طابع اليهود الذين جاؤا من بلدان صغيرة وكان من بينهم الكثيرون من أمثال "شالوم عليخ"^(١٥).

كشفت الأحداث التي وقعت لليهود - والتي أقدم فيها المتظاهرون الفلسطينيون على ذبح اليهود بدءا من عام ١٩٢١م (واستمرت في عام ١٩٢٩م ووصلت إلى أوجها خلال الأعوام ١٩٢٦م-١٩٣٩م)^(١٦) - عن الجانب المظلم والمخيف للعرب في أعين المتعاطفين المتحمسين للثقافة العربية. ونشر جوتمان عام ١٩٢٩م كتابا بعنوان "تلغرافات وأخبار في لوحات فنية (تليجراموت فيديعوت بتسيوريم)" عن أحداث فلسطين، واشتمل هذا الكتاب على سلسلة من اللوحات المرسومة بشكل كاريكاتيرى تصور اضطرابات عام ١٩٢٩م. ويظهر العرب في هذه اللوحات في صورة عدو متعطش للدماء، يشبهون الكوزاك^(١٧)، ملامحهم مشوهة ويمسكون في أيديهم سكاكين تقطر دما. ومع تزايد العنف أخذت الرغبة في الاقتراب من العرب تختفى، كما قل الانجذاب إلى ثقافتهم. وفترت الرغبة في التأثر بهم، كما ارتفع الحاجز بين اليهود والعرب.

وقد كانت حركات العبرى ورقصه وملابسه وأدواته المختلفة - التي أثارت من قبل إعجاب جوتمان - مصادر إلهام هامة للرقص الفنى خلال هذه الفترة، وكذلك للرقص الشعبى الذى ظهر فى فلسطين كجزء من الثقافة العربية المحلية. فقد رقص باروخ أجاداتى فى "يافا العربية" كشخص عربى متأنق "الوردة فى يده، متعطر بعطر النرجس، يعشق ذاته، يرقص بسهولة إلى حد الاقتراب من الأنوثة، كسول وحالم"، ولكن "من الصحيح دائما الانتقال من الجمال إلى القبح الذى يفتقد للثقافة: لتحقيق متطلباته على حافة الرصيف"^(١٨). كما أن جرتروود كراوس تأثرت فى أعمالها بالعرب

الذى يسيرون فى الأسواق بـ"الحركات التى يؤدونها من اليد إلى الرأس ثم الصدر أثناء تقديم القهوة" وبطريقة سير النساء العربيات "اللائى يحملن على رؤوسهن الجرار والأحمال"^(١٩). ونجد تأثيرات "الشرق" أيضا لدى راقصات أخريات (مثل راحيل ناداف ويردينا كوهين وشوشانا أورنشتاين وتهيلا رسلر). لقد استخدمت الحركات "العربية"، وتفصيل الملابس العربية مثل الكوفية، وكذلك النص العربى والغناء العربى.

أدت هذه الأحداث أيضا فى المجال الفنى إلى تغير حاد فى الموقف تجاه المواد التى استمدت من مصادر الثقافة العربية. وقد كتبت إحدى الناقدات فى هذا السياق "حان الوقت الذى تنتهى فيه هذه الصورة من العالم، وبالفعل ولت الأيام وتبدلت حيث كان شبابنا يتغندر بالكوفيات العربية على رؤسهم"^(٢٠). كانت راقصات فرقة راحيل ناداف فى رقصة "بجوار النبع (عل يد همعيان)" ترتدين كالفتيات العربيات وغنين بالعربية "أغنية الوقوف (شير هكوكيا)"، وبعد وقوع هذه الأحداث غنين الأغنية ذاتها بالعبرية. وقد وجهت ليئا جولدبرج نقدا لاذعا للراقصة يردينا كوهين التى قدمت شخصيات توراتية راقصة على أنها شخصيات عربية فقالت:

"هل نحن اليهود ... الذين سمعنا بيتهوثن وشاهدنا الباليه الروسى، والراقصات الحديثات من فرقة إيزيدورا دانكا وغيرها - هل هذا هو شعورنا بالشرق؟ هل فى مقدورنا الرد على رياح الخماسين التى تهب علينا مثلما ترد عليها امرأة بدوية؟"^(٢١).

ونجد التحولات، التى أشرنا إليها فى تشكيل شخصية العربى فى فنون الرسم والرقص واستخدام المواد الواقدة من هذه الثقافة، بارزة أيضا فى القصة العبرية مثلما حدث فى الدراما العبرية، التى كانت فى جوهرها دراما أدبية وليست مسرحية. كان العرب بالنسبة لأدباء موجة الهجرة الأولى (١٨٨٢م-١٩٠٣م) قبل أحداث ١٩٢٩م، التى شكلت منعطفا فى تعامل الثقافة العبرية الحديثة مع العربى وثقافته، "بمثابة معيار للتمسك بالأرض"^(٢٢). فظهر من القصاصين من أكد على الأصل السامى المشترك بين اليهود والعرب، مؤكدا على ضرورة الالتقاء بالثقافة العربية. وكان هذا تفسيرا يوسيف بن رحاميم ميوحاس فى كتاب الأطفال "أحاديث إسماعيل (سيحوت يشمعئيل)" الصادر عام ١٩١٩م بقوله "تبين لنا عن طريق ذلك إلى أى حد كانوا (العرب) قريبين منا نحن اليهود حتى فى الروح"^(٢٣).

وقد ميزت هذه الرومانسية الاستعمارية القصص المبكرة التى تتمحور حول شخصيات عربية وصراعات رومانسية، أو التى تدور حول البنية الاجتماعية الاستغلالية

المتخلفة للمجتمع العربى. وقد غير لقاء القومية العربية الجديدة وتعبيرات كراهية اليهود مع تجدد الحياة القومية اليهودية فى فلسطين رؤية الكتاب، الذين أخذوا ينتقدون فى أعمالهم المتأخرة تشوه المجتمع العربى. وقدم أدباء آخرون "بدائية" البدوى بصورة رومانسية، كما عبروا عن تخوفهم كأبناء للثقافة الأوربية من تخلف العربى وفساده. وكان الكاتب يوسف حايم برينر^(٢٤) متميزا فى أسلوبه حيث لم يعرف "مامعنى إضفاء صفة الكمال". فقد رفض قبل أحداث الاضطرابات، وهو الذى كان على وشك القتل بأيدى العرب عام ١٩٢١م، "النموذج" العربى كموضوع للمحاكاة، وأكد بإلحاح ووعى على الغرابة اللغوية والابتعاد وانعدام العلاقة والهوة الشاسعة بين الشعبين. كما كشف برنير، بشكل خاص، عن كراهية العرب "سادة البلاد"، وأكد كذلك على الإحساس بالمهانة والعداء الناتجين عن كراهية العرب الموجهة إلى المستوطنين اليهود.

ونجد لدى معظم الأدباء ولدى الكتاب المسرحيين خلال النصف الأول من هذا القرن توجهها نحو قولبة شخصية العربى. فقد تدعمت فى أدب الأطفال الذى كتب خلال أحداث الاضطرابات وبعدها الصورة السلبية للعربى كعدو. فقد رسم اليعيزر سمولى فى كتابه "رجال البداية (أنشأى براشيت)"، الصادر عام ١٩٣٣م، شخصية العربى بخطوط خارجية دميمة ومنفرة، فى حين وجد أدب الأطفال بعد ذلك صعوبة فى التخلص من هذا الرسم. جاء تصوير المجتمع العربى فى الغالب فى تشكيل نمطى. وقد قدم البناء الاجتماعى المتخلف للمجتمع العربى، خاصة القروى، والاستغلال الاقتصادى للفلاحين من جانب الأفندية فى قصص كثيرة من رؤية اشتراكية يهودية، وهى الرؤية الأيديولوجية التى كانت مسيطرة على الكثير من الأدباء. اختفى الصراع على الأرض الذى كان فى بداية الاستيطان بمثابة نزاع، أو عرض من رؤية يهودية تقدم تبريرا يهوديا، لدى الأدباء المؤيدين للمصالحة مثل الأدباء الذين ينتمون إلى حركة "الحارس الفتى (هشومير هتسعير)"^(٢٥).

وقد قدم المسرح العبرى فى فلسطين فى بداية مسيرته الحضور العربى على غرار فنانى جماعة بتسلايل، الذين أدخلوا فى أعمالهم عناصر ومكونات كثيرة من حياة العرب، ولكنهم لم يعرضوا الشخصيات العربية. وقد تبنى المسرح العبرى عناصر من الثقافة العربية المحلية، ولكنه لم يقدم شخصية عربية حقيقية على المسرح، ولم ينشغل أيضا بـ"المسألة العربية". وبالفعل كانت إحدى خصائص هذا المسرح من بدايته، كما حددها الناقد حايم شوهام "النظر إليه على أنه مرتبط ومقيد بالأحداث التاريخية لأنه هو نفسه واحد منها"^(٢٦)، ولكن حينما يتطرق الحديث إلى "المسألة

العربية" يبدو المسرح انتقائيا جدا، ويظهر التناول لها على خشبة المسرح من بدايته محدودا جدا. ويحتمل أن يعكس هذا التجاهل واقعا نفسيا وتاريخيا، وتكمن أسباب هذا التجاهل في رغبة التجمع اليهودي الاستيطاني في فلسطين في إقصاء الصراع مع العرب جانبا.

كانت العناصر "العربية" التي امتزجت بالأسلوب اليهودي للمسرح في فلسطين من علامات ارتباطه بفلسطين. ومعظم هذه العناصر مستمدة من حياة البدو، وهو اختيار ينم عن معاملة انتقائية للسكان العرب. لقد أبدت الثقافة العبرية إعجابها بالبدو بسبب ما اعتبرته تشابها موجودا بينهم وبين الشخصيات التوراتية. وكانت أشكال التعامل مع الجماعات الأخرى للسكان العرب مثل سكان القرى، أي الفلاحين، مختلفة. كان الموقف من الفلاحين يتسم بالوصاية بشكل واضح، بل وصل الأمر إلى حد احتقارهم بسبب تخلفهم وديونيتهم الاجتماعية والاقتصادية. ولم يكن للعرب الحضريين تواجد يذكر في فنون هذه الفترة تقريبا.

قدم الموضوع الفلسطيني اليهودي على المسرح العبري في فلسطين، ولكن لم يكن لشخصية العبري فيه موطئ قدم. فلم نجد لشخصية العبري وجودا في العروض اليهودية في فلسطين مثل "يعقوب وراحيل" المعدة عن مسرحية ألفها الكاتب المسرحي الروسي "ف. كرشنينيكوف"، والمعروضة عام ١٩٢٨م، ومسرحية "بتيا" المعدة عن مسرحية ألفها الكاتب "تسقى شاتس" (٢٧)، والمعروضة عام ١٩٤٠م، وقد أخرج المسرحيتين المخرج موشيه هليفي على مسرح "أوهيل" (٢٨). ومن الملاحظ أن هاتين المسرحيتين كانتا متأثرتين بنطق اللغة العربية التي أثرت على الممثلين في تقديم النص، كما استعان المخرج في هاتين المسرحيتين بعناصر أخرى من الثقافة العربية البدوية، وقد بحث هليفي عن مصادر اللغة والموسيقى والحركة لدى "البدو الرحل في الصحراء". فقد كان يرى أن "واقع هؤلاء ظل كما هو على امتداد آلاف السنين، ويحوى تشابها مع حياة الرعاة القدماء في فلسطين" (٢٩). وقبل عرض مسرحية "يعقوب وراحيل" زار ممثلو مسرح أوهيل البدو في جنوب فلسطين. وكانت لتلك الزيارة نتائج هامة ولمموسة على خشبة المسرح: "ليس من قبيل المصادفة أن اتسمت شخصية لاقان الأرامي بخطوط تميز شخصية الشيخ البدوي، أب وماكر معا". نقل موشيه هليفي رقصة أسرة لاقان في عرس "يعقوب وراحيل" من "رقصة الشباب" الفلسطينية (٣٠). وتأثرت المسرحيات التوراتية، التي كانت مكونا هاما في بنية ذخيرة مسرح أوهيل، حسبما يشير ليقي "بواقع الشرق الذي حفظ في هذه البلاد حتى الآن ... الحركة

الشرقية الخاصة جدا ... نطق الحروف الحلقية أثناء الكلام والتموجات القديمة في الألمان" (٣١).

كان الأسلوب اليهودي في فلسطين "تجريبيا" في طابعه، وقد قلت العروض التي تحوى عناصر من الثقافة العربية والتي قدمت على خشبة مسارح أوهيل وهبيما (٣٢) وهمطأطي (٣٣). ولم يكن هناك تناسق حتى في موقف أوهيل من المسرحيات التوراتية، حيث نجد في هذه العروض تداخلا شديدا للمصادر. فقد استخدم مهندس الديكور أرييه حنان في مسرحية "أرميا" للكاتب "ستيغان زقايج" (٣٤) التي عرضت عام ١٩٢٧م، مواد "أثرية" من المتحف البريطاني، كما أن هليقى أضاف للعرض رقصة السيوف "العربية" والتي تدرب عليها الممثلون على يد مدرس عربي. وفي مسرحية "هورودوس ومريام" للكاتب ف. هلفرين والتي عرضت عام ١٩٣٧م بدأ تصميم الملابس، الذي قام به الحنانى، وكأنه نقل من أفلام "تاريخية" أعدت في هليوود.

ولقد عرض مسرح أوهيل بشكل إجمالي خلال السنوات ١٩٢٦م-١٩٤٨م مسرحيتين تعاملتا مع الواقع اليهودي في فلسطين من خلال نخيرة بلغت ثلاثة وستين عرضا مسرحيا. أما مسرح هبيما فقد عرض خلال السنوات من عام ١٩٣١م وحتى عام ١٩٤٨م أربع مسرحيات تعاملت مع الواقع اليهودي في فلسطين من خلال نخيرة بلغت تسعة وثمانين عرضا مسرحيا. ولم يعرض مسرح هكامري (٣٥) مسرحية واحدة تتعامل مع الواقع اليهودي في فلسطين خلال السنوات ١٩٤٤م-١٩٤٨م والتي قدم خلالها ستة عشر عرضا، ويمكن أن نضيف لها مسرحية "البيت (هبيت)" للكاتب زى. أنخى التي عرضت على مسرح همطأطي عام ١٩٣١م، هذا إلى جانب مسرحيات أخرى من فصل واحد.

وقد اختلفى العربي كشخصية من معظم العروض التي أشرنا إليها. ولكن ظهرت شخصيات عربية في مسرحية واحدة فقط هي مسرحية "المحاكمة (همشيط)" للكاتبة شولاميت بتدورى (٣٦) التي عرضت في برلين عام ١٩٣٨م، ووارسو ونيويورك ولم تعرض في فلسطين، مع أن الناقد مرجوت كلاوزنر طالب بعرضها في فلسطين عام ١٩٣٩م. وكان مسموحا بظهور شخصيات عربية على المسرح فقط في المسرحيات الساخرة ذات الفصل الواحد التي عرضها مسرح همطأطي. وبعد أحداث الاضطرابات تعاملت الجماعات اليهودية في فلسطين وعلية القوم فيها بالسلب مع عملية تقديم الموضوع الخاص بالعربي على المسرح. وحول هذا يشير موشيه هليقى إلى أنه حينما قدم عرض مسرحية "شبتاي تسقى" للكاتب ناتان بيستريتسكى (٣٧) عام

١٩٣٦م، أى خلال هذه الأحداث، أشار دافيد بن جوربون^(٣٨) إلى ضرورة إن يسقط من العرض إشهار شبتاي تسقى^(٣٩) إسلامه، ويفسر هليقى فشل العرض بأن الجمهور اليهودى وجد صعوبة فى مشاهدة مسرحية غير فيها قائد يهودى دينه إلى دين العدو^(٤٠)، وظهرت فى الأوبرا شخصية عربية لمرة واحدة وهى أوبرا "دان الحارس (دان هشومير)" التى أعدها للأوبرا مارك ليقرى عن مسرحية "إطلاق النار على الكيبوتس (يربوت عل هكيبوتس)" للكاتب ش. شالوم^(٤١)، وأخرجها موشيه هليقى عام ١٩٤٥م "وقد أدى ف. هوفرات دور شخصية عربية ساخرة هادفة اسمها أحمد، ظهرت تموجات صوته بشكل شرقى فى الذوق والتقديم، فأضافت قدرا من الفكاهة على امتداد العرض"^(٤٢)، وستصبح شخصية العربى فى العروض التالية شخصية هزلية.

كان التعامل مع "القضية العربية" فى المسرحية العبرية التى كتبت فى فلسطين خلال النصف الأول من هذا القرن - والتى لم يقدم معظمها على خشبة المسرح - محدودا، كما أن عدد الشخصيات العربية اذى ظهر بها كان قليلا، وصدرت خلال الفترة المذكورة ثمان وسبعون مسرحية اتخذت من الموضوع اليهودى الفلسطينى موضوعا رئيسيا لها، وفى ثلاث عشرة مسرحية منها نجد شخصيات عربية، إلا أن حضور هذه الشخصيات كان هامشيا، والأمر نفسه ينطبق على مكانة هذه الشخصيات فى المجتمع المقدم على خشبة المسرح.

ونجد فى المسرحيات التى كتبت حتى عام ١٩٢٩م، أى حتى سنة الاضطرابات، مواجهات بين شخصيات فردية يهودية وعربية، وكان النزاع بينهما ينشب فى العادة على أساس شخصى أو "مدنى" مثل السرقة والاستغلال أو الخداع من الجانبين، ولكن حينما تزداد حدة النزاع اليهودى العربى فى الواقع خارج المسرح نجد فى المسرحيات مواجهة على أساس قومى، كانت هذه المسرحيات، مثلها مثل الأعمال الأدبية الأخرى التى كتبت فى هذه الفترة، عبارة عن نصوص تشكل الأيديولوجية الطليعية وكذلك التيار الفكرى الذى ينتمى إليه الكاتب المسرحى المكون الرئيسى فيها، ونجد هذا الأمر جليا فى مسرحية "العهد لرابع (هبريت هرقيعيت)" التى صدرت عام ١٩١٥م للكاتبة تشيلا كومركر، حيث تقدم الرؤية "السيادية-الانفصالية"^(٤٣) بشأن التعامل مع "المسألة العربية"، فقد أبدى أصحاب هذه الرؤية السيادية الانفصالية الاحتقار نحو العرب، كما رفضوا التطلعات نحو التعاون والتعايش وطالبوا بالسيادة على كل البلاد، وفى مقابل هذا نجد فى مسرحية "المحاكمة" التى عرضت عام ١٩٢٩م للكاتبة شولاميت بتورى الرؤية المعتدلة والتصالحية لحركة "الحارس الفتى" تجاه العرب، وكانت الخطة

التي تمسكت بها جماعة من أعضاء حركة "الحارس الفتى" لحل النزاع محور أحداث هذه المسرحية، وقد حالت المضامين الأيديولوجية والالتزام السياسي، التي يضمنها الكتاب أعمالهم المسرحية، دون تحويلها إلى أعمال أدبية، بل أصبحت وبقدر كبير وثائق تمثل توجهها ومصدرا تاريخيا يعكس صورة العربي لدى المستوطنين اليهود في فلسطين من نهاية العقد الأول حتى الأربعينيات.

وقد شكل الإعجاب إلى جانب الخوف، والهلع إلى جانب الوحشية والعدوانية في العربي الشخصية النمطية في كل مسرحيات هذه الفترة. فالمؤلفون ينتمون في معظمهم إلى الهجرات اليهودية الأولى إلى فلسطين، ويترجم هؤلاء المؤلفون منظومة العلاقات بين اليهود والأغيار^(٤٤) في مسرحياتهم، تلك العلاقات التي عرفوها جيدا في البلاد التي عاشوا فيها، إلى منظومة العلاقات بين اليهود والعرب في فلسطين. فقد اقترح إيقين زوهار تقديم صيغة "ترجمة" يحل بمقتضاها "البدوي السارق البطل" محل الكوزاك، والفلاح العربي محل الفلاح الأوكراني^(٤٥). واتسمت معرفة كتاب المسرح بشخصية العربي وعالمه بالسطحية التي تميز مجتمع المهاجرين، وهذه المعرفة تخلق مجتمعا انفصاليا، وهذا هو ما يحدد علاقته بالسكان المحليين، وكان جزء من هذه العلاقة رومانسيا، ولكن هذه العلاقة كانت في الأساس متحفظة.

ويمكن أن نجد التوتر بين الشد والجذب الذي أثاره العربي كنموذج قابل للمحاكاة في المسرحية الأولى التي ظهر فيها موضوع العربي وهي مسرحية "ليلة في الكرم (ليلا بكيريم)" للكاتب ديفيد شمعوني^(٤٦) والصادرة عام ١٩١١م حيث يسخر المؤلف في هذه المسرحية من التوجه الذي يتبنى الثقافة العربية كمصدر للتأثير على الثقافة العبرية. ويوجه الكاتب النقد ذاته من خلال الشخصية الساخرة لكاتب يهودي غير موهوب يرتدى على رأسه كوفية عربية ويستعمل في حديثه بعض الكلمات العربية. ويحتمل أن يكون شمعوني قد تأثر في نقده بنقد برنير اللاذع، الذي كان مقربا منه، والذي وجهه إلى أشكال الارتباط المصطنعة التي يبديها الأدباء العبريون في فلسطين. ومما لاشك فيه أن شمعوني قد عرف آراء يوسف كلاوزنر^(٤٧) ضد الأدباء العبريين "المستعربين" الذين يصورون باستمتاع غريب أي يهودي في فلسطين على أنه يتحدث العربية ويشبهه العربي^(٤٨).

ونجد في المسرحيات العبرية مجموعتين من الشخصيات العربية النمطية المقدمة على طريقة التناقضات: "مجموعة طيبة" و"مجموعة شريرة". فنجد بشكل أساسي المتعاطفين مع الاستيطان اليهودي في فلسطين مقابل المعارضين له. وتحظى النساء

العربيات بتناول خاص، حيث يميل تشكيلهن إلى الإيجابية. فهن يرين في العمل الصهيونى ميزة للعرب، وتشكل أحيانا وبشكل خفى طرفا للدخول فى علاقة جنسية، ولكنها لا تشكل طرفا فى علاقة عاطفية، وبطبيعة الحال لا تشكل طرفا فى علاقة زواج. ونجد فى كل المسرحيات مقارنة بين اليهود والعرب، وأحيانا نجد هذه المقارنة واضحة وأحيانا خفية أو مستتجة. ولكنها تتم فى العادة من موقف التعالى لأصحاب "التفوق الحضارى" حسب الصيغة التى قدمها كلاوزنر. ويتحول العربى ليصبح علاقة فى منظومة علاقات عنصرية يهودية عربية، وتظهر مكانة العربى فى الغالب من خلال التناقض، بهدف إبراز تميز وتفوق العبريين الجدد. ومن هنا تضيع منه استقلاليته كشخصية درامية، وتخضع لتشكيل الطلائعيين العبريين.

ونجد خير تعبير عن التعامل مع العرب على أنهم أدنى من الناحية الحضارية فى طريقة حوارهم المثيرة للسخرية فى المسرحيات. فالعربى يتحدث بلغة عبرية متقطعة ومرتبكة ونغمة متلعثمة يمكن أن تعكس صفات سلبية. وقد سبقت طريقة الحديث هذه وربما أثرت على ماتسميه الباحثة رينا بن شحر "اللهجة الشرقية". ذلك الحوار الذى شكله بعض الكتاب المسرحيين فى الأربعينيات والخمسينيات بهدف تقديم حديث الشخصيات اليهودية الشرقية التى مثلت داخل المنظومة الاجتماعية لمسرحيات تلك الفترة طبقات "دنيا" (٤٩). فشخصية على فى مسرحية "الله كريم" تتحدث العبرية، وهى لغة مختلطة بين العبرية والعربية، والتى تؤكد أكثر من مرة على الجذور المشتركة للغتين (٥٠). مثل "ماذا، هذا هو ما حدث. ومرة واحدة قبل حلول شهر رمضان بأسبوعين، كان ذلك منذ عشر سنوات - ركب والدى إلى جبال نابلس علشان يغير حصانه بأخر أكثر شبابا لدى صاحبه" (المسرحية ص ٢٠٦). كما نجد جملة واحدة لشخصية "لطيفة" الخادمة العربية فى مسرحية "العجوز (هزاكين)" للكاتب يهوشوع بر يوسف (٥١)، الصادرة عام ١٩٤٢م، تحوى مجموعة من مظاهر الارتباك، كلمات عربية وضحك ساذج "فعلت ذلك من أجل شخص واحد (تضحك) أنا أعرف الخواجه إسرائيل... إنه يحب القهوة كثيرا، ملآن...، إنه يحب كل شىء ملآن (تضحك كثيرا)" (المسرحية ص ٥٨).

ويمكن أن تحدد طريقة حديث العرب بخصائص سلبية. فشخصية مصطفى فى مسرحية "الله كريم" تتحدث "بصوت رقيق وتتذلل" (المسرحية ص ٢٣٦). وقد تم تصوير العربى كمتخلف من خلال أصوات متممة وهممة "تهمهم كحيوان مصاب" (المسرحية ص ٢٢٤)، "هممة غريبة" (المسرحية ص ٢٥٦)، "ينهمر من فمه صوت شهوة محدود

ومتقطع" (المسرحية ص ٢٥٦). "يصدر فجأة همهمة وحشية" (المسرحية ص ٢٦٢). وقد قدم الكاتب يعقوب أ. يافيه في مسرحيته "النبع (همعيان)"، الصادرة عام ١٩٣٢م، بعض الشخصيات العربية التي كان "حديثها متقطع الكلمات: تتكلم بهمهمة" (المسرحية ص ١٠). كما نجد شخصيات أخرى تتحدث "العربية" جاء حديثها مرتبكا، مصحوبا باللغات ونغمات "عربية" تظهر في النص ككلمات مستقلة ("ع" أو "آ")، وأضاف يافيه إليها كلمات عربية. والعرب "الطيبون" يمثلون شخصيات إيجابية تؤيد العمل الصهيوني، وتتحدث عبرية صحيحة في الغالب أو على الأقل مفهومة. نجد هذا واضحا في شخصية أحمد في مسرحية "دان الحارس" للكاتب ش. شالوم الصادرة عام ١٩٣٦م، وشخصية سعيد في مسرحية "المنقذون (جنوليم)" للكاتب يتسحاق عوفر، الصادرة عام ١٩٤١م، وشخصية فاطمة في مسرحية "القسم الذي حُنت (هشقوعا شحوللا)" للكاتب إيتمار بن حور، الصادرة عام ١٩٤٢م. وتحذر هذه الشخصيات الثلاث اليهود من خطر المتظاهرين العرب الذين يدبرون للهجوم عليهم، وتتمثل "مكافأته" على ذلك في الحديث بعبرية سلسة.

وقد تأرجح الظهور الخارجي للعرب في مسرحيات تلك الفترة بين النقيضين: جمال نادر وقبح يثير الاشمئزاز. فنجده يُقدم من ناحية في صورة "همجي وسيم" (مسرحية "الله كريم" ص ١٨٠) يشبه صورة العربي النبيل في الأفلام "الاستعمارية"، مثل رودولف فالنتينو في الفيلم المعروف "الشيخ"، الذي أنتج عام ١٩٢١م. وقد غار الطليعيون في هذه الأفلام من العرب، وكذلك في مسرحية "النبع"، من أنهم "أصحاء وسمر وأصحاب بشرة داكنة" (المسرحية ص ٢٢). وفي مقابل هؤلاء وخلال تلك الأثناء قدمت المسرحية ظهورا نمطيا سلبيا لشخصية العربي المحددة بعاهة جسدية مثل "العمى في إحدى عينيه" أو الرعاة العرب، الذين كانوا أو يجب أن يكونوا على شاكلة آباء الأمة العبرية القدامى، وكلهم مقدمون بشكل سلبي "شباب وعجوز، بشرتهما سمراء، يتشحان بخرق الجوال التي تظهر أجزاء عارية كثيرة"، والراعي العجوز "وجهه مجعد، ولحيته خفيفة، بلا أسنان" (المسرحية ص ١٠). وتأرجحت الإرشادات الحركية، التي وجدت في بعض النصوص، بين سحر الحركة الشرقية وإشارات جسدية وحشية أو محتقرة. فشخصية على في مسرحية "الله كريم" تقدم في المسرحية على النحو التالي "يظهر كيانه كله وطريقة سيره غطرسة همجي وسيم وقوي، ابن لأسرة أصيلة" (المسرحية ص ١٨٠). وقد أعجبت الحركات العربية، التي سحرت جرتروود كراوس، إريئيلي، لذا نجدها تصاحب الشخصيات العربية في عمله المسرحي. كما يرتبط الرعاة العرب في مسرحية "النبع" بحركات جسمانية حيوانية، وكأنهم قرود.

وقد تميز حضور العرب كأفراد وجماعة في مسرحيات تلك الفترة بعدة سمات هي العنف والكذب والخداع والتذلل، وتعكس هذه المسرحيات أنماطا كانت - كما يشير بحث أنتينا شاپيرا - موجودة في التجمع الاستيطاني اليهودي في فلسطين حتى نهاية القرن التاسع عشر (٥٢). ويُقدم العرب كقساة وعدوانيين تجاه أبناء شعبهم ويشكلون في الوقت نفسه خطرا محققا باليهود. ففي مسرحية "نيمر أفيزروع" للكاتب أهارون فولاك، والصادرة عام ١٩٤٢م، والتي تعرض شخصيات عربية فقط، يوظف المؤلف تصوير العنف بين الأفندية والفلاحين ليؤكد رأيه بأن مشاكل المجتمع العربي مستعصية، ولا تنبع مشاكل هذا المجتمع من الاستيطان اليهودي. وكانت عادة الأخذ بالتأثر دليلا دامغا لدى الكاتب المسرحيين على الطابع العنيف للعرب. فشخصية على في مسرحية "الله كريم" كانت بمثابة وحش يتطلع إلى الانتقام، سريع الغضب وعدواني. وينفذ على في نهاية المسرحية رغبة الكاتب المسرحي الذي شكل طابعه بأن جعله يقتل أحد الطلاب اليهود، وتعرض إحدى الشخصيات في المسرحية على العرب "خمسة وحوش من منطقتك مسلحون من أخصص قدمهم إلى قمة رأسهم يهجمون في مفترق الطرق على أحد المارة، شخص فقير بائس ... هل هذه هي شجاعتكم العربية؟ هل أنت مؤهلون فعلا لذلك فقط؟" (المسرحية ص ٢٣٨). وازدادت حدة تشكيل العربي كشخصية عنيفة مع نشوب أحداث عام ١٩٢٩م بشكل خاص. ينقض الثائرون العرب على أفراد الكيبوتس (٥٣) في مسرحية "دان الحارس"، يحكى أحمد، الذي جاء ليحذرهم، أن أباه قتل أمه وبعد ذلك قُتل أخذا بالتأثر. وفي مسرحية "القسم الذي حنت" يهاجم العرب مستوطنة الموشافا (٥٤). وفاطمة العربية، التي تساعد اليهود والتي تخشى أباه وأسرته، يقتلها العرب أيضا. ويُقدم العرب لدى كاتبة مسرحية تميل إلى المصالحة مثل شولاميت بتدوري على أنهم قساة، خاصة تجاه أبناء شعبهم. ففي مسرحية "المحاكمة" يضرب بعض البدو امرأة عربية احتاجت مساعدة طبيب يهودي لينقذ ابنتها التي تحتضر، وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنه في مسرحيات تلك الفترة قلت بشكل كبير الأحداث التي يبدى فيها اليهود عنفا تجاه العرب، فحينما يهاجم اليهودي العربي فهو يضربه على خطأ اقترفه، ويسعى إلى تبرير أفعاله بعدم وجود خيار آخر.

وظهر لدى بعض الكتاب المسرحيين صدام بين رؤيتهم الاجتماعية ومصاعبهم كمستوطنين أمام السكان المحليين، أرسل الكاتب أريئيلي خطابا إلى برنير بشأن التحول الفكري الذي مر به، حينما غير عمله من عامل زراعي إلى حارس، "حينما أرى عربيا يعتدى على سلامة أشجار اللوز فإن واجب عملي يقتضى مني أن أنهض وأصرخ

بصوت عال". وهو وضع "مثير للسخرية إلى حد ما بسبب الشخص الذي يشكك في أحقية وجود الملكية الفردية". حل أريئيلي هذا التعارض داخله بـ"حل وسط"؛ لأن نقطة الضعف بالنسبة للعربي لا تتمثل فقط في أكل ثمرات اللوز الخضراء، لكن أيضا في تحطيم الأغصان واقتلاع الأشجار الصغيرة من جذورها". وقد جسد فوجال، الممثل لشخصية أريئيلي في مسرحية "الله كريم"، المأزق الذي عرضه الكاتب في خطابه إلى برنير بشكل درامى. فهي شخصية ثورى سابق، تحول إلى حارس بستان عربي وبسبب عمله يصل إلى موقف تظهر فيه "كراهيته لذاته وكراهيته للعرب بشكل مؤقت" (٥٥).

ونجد في كل المسرحيات تعبيرات كثيرة عن الخصائص النمطية السلبية للعرب، والتي تبرر العلاقة السلبية المريبة تجاههم والمتمثلة في "أنه في دم الفلاح قاعدة مفادها (مالك هو مالى؛ لأنى فى حاجة إليه)" (مسرحية "الله كريم" ص ٢١١)؛ "أوغادا! إذا أغمضت عينيك للحظة - فهذا يكفى لسرقتك" (مسرحية "العهد الرابع" ص ١٥). وحينما يسمع من بعيد فى مسرحية "ليلة فى الكرم" غناء العربى يقول أحد اليمينيين "يصلى العشاء، محمد هذا... يغنى.. ماذا يحتاج هذا الأجنبى؟ سيسرق فى نهاية هذا الأمر حصانا أو بغلة" (مسرحية "ليلة فى الكرم" ص ٧٥-٧٦).

والمجتمع العربى - كما يقدم فى المسرحيات - مجتمع مشوه، لايسوده العدل الاجتماعى. وقد كانت هناك حساسية نحو هذا الموضوع لدى بعض الكتاب المسرحيين - الذين ينتمون للجماعة "الاجتماعية" ذاتها (أريئيلي وبتدورى وحايم سورير) ولدى كاتب مسرحى آخر مثل فولاك الذى تأثر بـ"حلف السلام (بريت شالوم)" (٥٦) أو بـ"الاتحاد (إيحد)" (٥٧) - فقد بحثت هاتان الجماعتان من المثقفين اليهود عن حل سلمى للنزاع مع العرب. وقد حاول فولاك فى مسرحية "نيمر أقزروع" أن يثبت أنه دون أن تكون هناك أية علاقة مع إنجازنا الناصع سيئن العامل العربى تحت سوط شعبه الظالم" (المسرحية ص ٦٤). فالمسرحية تدور حول الفلاحين الذين يبعدهم العمدة والشخص الذى يقرضهم بالربا عن أراضيهم المقفرة. كما نجد فى مسرحيات أخرى أن الشيوخ والأفندية يستغلون الفلاحين الفقراء الجاهلين استغلالا شديدا ويثيرونهم ضد اليهود الذين كانوا هدفا لإحباطاتهم.

لقد كانت الخصائص الجماعية لتشكيل العرب سلبية دائما. فالتوجه المتضمن فى المسرحية يقضى بأنه يمكن التوصل إلى تفاهم وتعاون مع العرب كأفراد، ولكن من الصعب التقريب بين المجتمع اليهودى والمجتمع العربى. فالعرب جماعة متخلفة واليهود

جماعة تأخذ بالحدائثة. والعرب دائما قرويون أو رحل، أى ليسوا عربا حضريين ولم يظهر العرب الحضريون إلا فى مسرحية واحدة فقط هى مسرحية "حكاية محامى (معسبه بعوربخ دين)" للكاتب موشيه فوجال، والتي صدرت عام ١٩٢٩م. هذا إلى جانب بعض المسرحيات ذات الفصل الواحد. وبذلك وجد الكاتب المسرحى أدلة كثيرة على تشبيه المجتمع العربى بأنه مجتمع متخلف. فليس لديهم الحد الأدنى من الخدمات الطبية، كما أنهم لا يعرفون ماهى الوقاية الصحية وقد برز هذا فى بداية مسرحية "نيمر أفيزروع"، التي كشفت عن معرفة قوية بالمجتمع العربى القروى والتعاطف مع ثقافته، حيث نجد منزلا فى قرية عربية يحك المقيمون فيه جلودهم نتيجة لقرصات وادغات البراغيث. ويقدم اليهود فى المسرحية على أنهم الذين يستقدمون الطب الحديث إلى المنطقة. ويحضر اليهود فى مسرحيتى "النبع" و"المحاكمة" المياه إلى المناطق القاحلة، وينقذون الأطفال العرب من الأمراض، فى الوقت الذى يغرق فيه العرب فى معتقدات تافهة ومخاوف عديدة ويعارضون التقدم، الذى يعتبرونه من أعمال "الشیطان".

ويقدم النزاع على الأرض، الذى كان موضوعا رئيسيا فى المسرحيات التي كتبت بدءا من الثلاثينيات وصاعدا، على أنه نتيجة للإثارة الشديدة من جانب أصحاب المصالح من العرب. ويقدم الكاتب المسرحى العبرى العرب كجماعة توجهها قلة لها نوايا شريرة لمعارضة العمل الصهيونى من خلال استغلال الخصائص "المتخلفة" والعنف والجهل والبناء العشائرى المعيب. فالأرض يشتريها دائما اليهود بالمال - وأحيانا بالمال الكثير. كما نجد كذلك من بين العرب تجارا ماكرين يساعدون اليهود على شراء الأرض من الفلاحين البسطاء وبعد ذلك يحاول هؤلاء التجار طرد هؤلاء الطلائعيين من أملاكهم. ولم ينشغل الكتاب المسرحيون بحل النزاع اليهودى العربى بل انشغلوا فقط بالاستراتيجيات التي تتجاوز مواجهتهم لهذا النزاع. فقد كانت الرؤية السائدة فى المسرحية هى أن الحماية القوية، وخاصة التقدم والثقافة والازدهار الاقتصادى الذى استقدمه اليهود معهم سيحسم الأمر و"يهود" العرب أو على الأقل يصبحوا مؤيدين للتجمع الصهيونى فى فلسطين، ولقد انتهت بعض المسرحيات التي كتبت فى الثلاثينيات والأربعينيات بنهاية "سعيدة"، تقدم حلا للنزاع من خلال الرؤية المصغرة للمسرحية التي تمثل التجمع الصهيونى فى فلسطين. وتأتى المصالحة فى العادة نتيجة لاقتناع الجانب العربى بالخير الذى يأتى به الاستيطان اليهودى له.

إن دراسة تشكيل العربى كشخصية (كما يشير عرض قضية النزاع بين الشعبين فى فلسطين كقضية مركزية فى التجمع الصهيونى، وكما يظهران فى الثقافة العبرية والمسرحية التي كتبت حتى إقامة الدولة) يشير إلى الطريقة التي ظهرت بها

أشكال عديدة من أشكال التعامل مع "الأخر". وهذه الأشكال هي التي ستحدد صورة العربي أيضا في المسرح العبرى حتى بعد إقامة الدولة. ويبرز تجاهل العرب واستبعاد "القضية العربية" بشكل خاص بعد أحداث الاضطرابات، التي هاجم فيها العرب اليهود وذبحهم، واستمرت خلال الفترة التي أعقبت حرب ١٩٦٧م حينما اختفى العرب تقريبا من الثقافة الإسرائيلية ومسرحها حتى بداية السبعينيات. وقد كانت الشخصيات العربية التي ظهرت على المسرح الإسرائيلي في هذه الفترة قليلة ومتأثرة في تشكيلها بالمظاهر النمطية للشخصية العربية التي تشكلت خلال فترة الاستيطان. فالعرب قُدموا بشكل أساسى في المسرحية العبرية خلال فترة الاستيطان على أنهم شخصيات متخلفة، وفي معظمهم شخصيات هزلية، وسيتشكل أمثال هؤلاء أيضا في المسرحية العبرية التي كتبت في إسرائيل حتى السبعينيات.

أما المسرحيات التي أُلُفت في فترة الاستيطان وقدمت شخصيات عربية فقد كتب معظمها أدباء يتطلعون إلى السلام ويتمتعون برؤية تصالحية، وكانت في معظمها رؤية اجتماعية أو ليبرالية. وسينطبق الأمر نفسه على استمرار تطور الشخصيات العربية على المسرح الإسرائيلي. ظهر العرب أساسا لدى كتاب مسرحيين ينتمون إلى الطبقة المثقفة الليبرالية، التي تحاول التوصل إلى سلام، على الأقل على خشبة المسرح. ونُظر إلى المصالحة في الغالب على أنها واجبة بسبب المصالح المشتركة وبسبب التطور الذي يستقدمه اليهود، الأمر الذي من شأنه توفير حياة سعيدة، ولكن في إطار جماعتين منفصلتين، ولكننا نجد في هذه النصوص فكرة شبه مستبعدة تتمثل في أن الكاتب السرحى لايفضل الحديث عن التوترات والمواجهات. وتشير بعض النصوص المسرحية إلى المخاوف التي يشعر بها الكاتب المسرحى اليهودى من العربى الذى ينظر إليه على أنه شخصية شهوانية ونزوانية وعدوانية وقاسية تهدد بقوة الوجود الهش للتجمع الصهيونى فى فلسطين. فلقد ظهر تقديم المجتمع العربى كمجتمع متشدد وعنيف ومتخلف وبشكل خاص فى المسرحيات ذات التوجه الأنثروپولوجى، التى نجد فيها شخصيات عربية بدءا من مسرحية "نيمر أقيزروع" والسنوات التالية لها مثل مسرحية "مسمومون (رعوليم)" للكاتب إيلا حاتسور، التى صدرت عام ١٩٩٠م، ومسرحية "نعمى" للكاتب روفى فورات شوقال، الصادرة عام ١٩٩٢م، وغير ذلك من الأعمال المسرحية التى سأعرض لها فى حينها. ويشير عرض التشكيل الذى ينطوى على الخطر كطابع فى الشخصية العربية تجاه اليهود إلى التوتر بين الرغبة فى المصالحة والخوف من "الأخر"، تلك التوترات التى تغذى صورة العربى فى المسرحية العبرية والمسرح الإسرائيلى، مثلها فى ذلك مثل الفنون الأخرى بل وتغذى الواقع ذاته، من بداية الاستيطان وحتى الآن.

الفصل الثانى

"قضية مختفية"

١٩٤٨م - ١٩٦٧م

ارتبطت الأقلية العربية التى بقيت فى إسرائيل بعد حرب ١٩٤٨م بصورة العدو الذى يشكل خطرا فى نظر الأغلبية اليهودية. ومصدر هذه الصورة هو إسقاط "التهديد العربى الإقليمى على الخطر المتجسد فى الأقلية التى بقيت داخل حدود الدولة"^(١). ويفسر الخوف وانعدام الثقة سياسة الفصل المطبقة بين اليهود والعرب فى إسرائيل، إلى أن أُلغى الحكم العسكرى فى عام ١٩٦٦م، فقد عاش العرب خلال هذه الفترة "منعزلين عن واقع الحياة الأساسى الذى تطور فى البلاد"^(٢). فال"الجيتوية"^(٣) الحقيقية" حولت إسرائيل إلى "دولة قومية حسب أنماط حياتها"^(٤). ويفسر هذا الانفصال الاختفاء شبه التام للعرب من الثقافة الإسرائيلىة خلال هذه السنوات، كما أن وجودهم فيها قدم على أنه نمط مخيف وحقير.

وقد سيطرت على فن هذه الفترة رؤى "مجردة" بجانب "الواقعية الاشتراكية"، التى اشتملت على عناصر من الواقع العربى لأسباب أيديولوجية، و"احتوت" بعض الأعمال الفنية على العرب فى منظومة اجتماعية صهيونية. فقد أقام داني كرقان، الذى كان فى تلك الأثناء عضوا فى أحد الكيبوتسات التى تنتمى لحركة "الحارس الفتى"، معرضا على امتداد كيلو متر اشتمل على حقل وماكينة خلط خرسانة مسلحة وجرار زراعى وجزء صغير من مباني قرية عربية وفرن لإعداد الخبز، إن الأمر الغريب فى هذه الفترة هو اللوحة الفنية التى رسمها مردخاي أردون والتى أطلق عليها "خربة خزعة (حيريات حزعا)" والتى تصور كما جاء فى قصة الكاتب ساميخ يزهار^(٥) قرية عربية مهجورة ومدمرة، وتشير هذه اللوحة إلى القاعدة المتبعة والتى تقضى بتجاهل العربى

وطبيعته وأدواته. كان يتسحاق دنتسيجر متفردا تقريبا في البحث عن حوار مع الثقافة المحلية، ووجد هذا الحوار لدى البدو وفي البساتين العربية ومقابر الشيوخ. واستبدل فن الرقص حتى الأربعينيات العربي باليهودي الشرقي، خاصة في الرقص اليمني للراقصة ساره ليقي تناي وفرقة عنبال.

وقد ظهرت بعض الشخصيات العربية القليلة في القصة العبرية التي كتبت خلال السنوات ١٩٤٨م-١٩٦٧م. وكانت مظاهر التعامل مع الأقلية العربية أقل في الحضور، فمن بين أدباء جيل ١٩٤٨م تبرز قصتان للكاتب ساميخ يزهار هما "الأسير (هشاقوى)" والتي صدرت عام ١٩٤٨م، و"خربة خزاغة" التي صدرت عام ١٩٤٩م، ورواية "الوجه الثاني للعملة (هتساد هسنى لمتبيع)" للكاتب أوري أفنيري^(٦)، والصادرة عام ١٩٥٠م. وصدرت في الستينيات قصة "أمام الغابات (مول هيعاروت)" للكاتب أ. ب. يهوشوع^(٧) الصادرة عام ١٩٦٣م، وقصة "البدو والأفعى (نقاديم قتسيفع)" الصادرة عام ١٩٦٥م، وقصة "زوجي ميخائيل (ميخائيل شيلي)" الصادرة عام ١٩٦٨م وهذا للكاتب عاموس عوز^(٨). ويرى جلعاد مورج أن بعض الأعمال الإبداعية استعانت بأبحاث كثيرة تستهدف تحديد الفروق بين الشخصيات العربية التي تظهر في القصة خلال فترات تاريخية مختلفة "وربط هذه الفروق بشكل قاطع بموضوع التجارب اليهودية الرئيسية لكل فترة"^(٩). ويعتمد بالفعل الإحساس بالذنب والبلبلة الأخلاقية تجاه العربي، كما اكتشفها إيهود بن عيزير لدى أدباء جيل ١٩٤٨م، على قصص يزهار فقط^(١٠).

ونجد تشكيل ظهور "العربي ككابوس" في قصة الستينيات في قصص قليلة ورواية واحدة مع بعض الإشارات في روايات أخرى. ومع ذلك نجد الإشارة إلى التأثير الكبير لهذه القصة وخاصة قصة ساميخ يزهار على أبناء جيله وعلى أدباء القصة والمسرحية الذين جاؤا بعد ذلك. ففي عام ١٩٧٨م، أي بعد مضي ثلاثين عاما على نشر القصص، تجادل الكاتب داني هورفيتس مع يزهار في مسرحية "تشارلي مثل شارلي"، وفي تلك السنة أخرج رام ليقي للتلفزيون "خربة خزاغة"، وفي عام ١٩٩٢م أعد تامي لوفيتش وباروخ درور القصة لتقدم على المسرح. كما لفت أ. ب. يهوشوع وعاموس عوز الأنظار بعد نشر قصصهم، ونظر قراء كثيرون في الستينيات إلى التوأم العربي في رواية "زوجي ميخائيل"، والعربي الأخرس وكابوس احتراق الغابات في

رواية "أمم الغابات" على أنها تعبير صادق عن أحاسيس اليهود الإسرائييين تجاه "القضية العربية". ويمكن أن نضيف إلى هاتين الروايتين ثلاث من الروايات التي كتبت في الستينيات على هامش العملية الأدبية، وهي عبارة عن ثلاث قصص عاطفية تربط بين عربي ويهودية وهي "الغريب لن يأتي (زار لو ياغو)" للكاتب حمدا ألون، الصادرة عام ١٩٦٩م، ورواية "فنجان قهوة مر (سيفيل كافيه مر)" للكاتب يهوشوع جرانوت، الصادرة عام ١٩٦٢م، ورواية "في ضوء جديد (بئور حداش)" للكاتب عطا الله منصور، الصادرة عام ١٩٦٦م. وكما يحدث في قصص عاطفية مشابهة، والتي ستعرض فيما بعد على المسرح الإسرائيلى، تنتهى روايتان من التي كتبها يهود بالابتعاد القسرى، والرواية التي كتبها منصور العربي هي الوحيدة فقط التي سمحت للزوجين، الذين يمثلان الجانبين، بالحفاظ على حبهما واستمراره.

كان ظهور العربي فى السينما الإسرائيلىة خلال تلك الفترة محدودا. فقد كان يقدم فى العادة كعدو، ويصور من بعيد، ويتعاطف المشاهد مع المحارب الإسرائيلى الذى يصور فى المشاهد السينمائية القريبة. ففى فيلم "هضبة ٢٤ لاتجيب (جيثعا ٢٤ إينا عوننا)" للمخرج تورولد ديكنسون، والمنتج عام ١٩٥٥م، وفيلم "عامود النار (عامود هاإيش)" للمخرج لارى فاريش، المنتج عام ١٩٥٩م، يقدم العرب على أنهم جماعة معادية وعدوانية وتشكل خطرا، ونجد فى أفلام أخرى - مثل فيلم "كانوا عشرة (هيم هايو عسارا)" للمخرج باروخ دينر، وفيلم "سينيا" للمخرج إيلان ألدن، وفيلم "ثأرو النور (مورداى هاأور)" للمخرج الكسندر هراماتى (وأنتجت هذه الأفلام الثلاثة عام ١٩٦٤م) - أن العرب فى العادة شخصيات هامشية أو شخصيات معاونة فى إثراء العمل الصهيونى. وخضوع هذه الشخصيات العربية لهدف أيديولوجى يتعارض مع مصالحها الطبيعية يجعل منها أنماطا تشبه تلك الشخصيات التي التقينا بها فى فترة الاستيطان: العربي الإرهابى، والعربي "الطيب"، والمحب للسلام، والعربية البدوية النبيلة... كانت معظم النصوص الدرامية خلال فترة البحث السابقة على قيام دولة إسرائيل ذات طابع أدبى ولم تعرض على خشبة المسرح، وأخذ المسرح الإسرائيلى بدءا من عام ١٩٤٨م يبحث عن نصوص تمثل واقع الدولة الوليدة. فعرض مايزيد عن مائة وثلاثين مسرحية أصيلة على المسارح المختلفة خلال السنوات ١٩٤٨م-١٩٦٧م، وقدم الموضوع العربى فى عشر منها فقط وشاركت فيها شخصيات عربية. ويضاف

إليها مسرحيتان ظهرتتا مطبوعتين ولم تعرضا وهما "الغابة القاحلة (حورشات هشماما)" للكاتب موشيه حيكيتس^(١١)، والتي نشرت عام ١٩٥٧م، ومسرحية "شيطان بين القلوب (ديمون بين هلقثوت)" للكاتب موشيه عميئيل^(١٢)، والتي نشرت عام ١٩٥٨م. وكان الديكور لـ "طبيعة عربية" في مسرحيتي "كيلو متر ٥٦" للكاتب موشيه شامير^(١٣)، و"سنة أجنحة للفرد (شيش كناقيم لإجاد)" للكاتب حانوخ بر توف^(١٤) - وقد عرضت هاتان المسرحيتان عام ١٩٥٨م - ولكننا لانجد فيهما شخصيات عربية واضحة. ويمكن أن نضيف إلى هذا العدد القليل بعض المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد التي عرضت على المسارح الكوميديّة.

بدأت المسرحية الإسرائيلية تظهر مع حرب ١٩٤٨م وبعدها. ويعرف حاييم شوهام مسرحية "جيل في البلاد (دور بأرتس)"^(١٥) بأنها إبداع للشباب الإسرائيلي وأداة للتعبير عن "الواقع الإسرائيلي الجديد"^(١٦). وخلافا لمسرحيات فترة الاستيطان حيث تحددت رؤيتها للواقع الصهيوني في فلسطين من منظور واقع الشتات، فإن أبناء هذا الجيل، كما عرفتهم أنيتنا شاپيرا، لا يكرهون العرب ولا يساؤون كأبائهم بين العربي والأجنبي (جواي) المعادي للسامية. كان العرب بالنسبة لهم بمثابة "مشكلة محلية ذات أبعاد واقعية وليست خيالية"، ويمكن حلها بالطرق السلمية أو استخدام القوة وقت الحرب. كان كتاب المسرحية من "جيل في البلاد" مختلفين عن كل ما سبقهم ومرتبطين أساسا بفلسطين وما يحدث فيها. كانت المسرحيات التي كتبت في هذه الفترة "مسرحيات واقعية" توظف مواد الواقع الإسرائيلي المنفصل، كما يراها الكتاب المسرحيون، وهذه المواد لا تشمل تقريبا على عرب.

وتظهر شخصيات عربية في مسرحية واحدة فقط هي "سيصلون غدا (هم ياجيعو ماچار)" للكاتب ناتان شاحام^(١٧) - الصادرة عام ١٩٥٠م - ضمن مجموعة المسرحيات التي تنتمي إلى فترة "جيل في البلاد". وتعد هذه المسرحية إحدى المسرحيات التي افتتحت - كما يقول يسرائيل جور - "فترة جديدة في المسرح الإسرائيلي، فكانت إشارة إلى ارتفاع مستوى الكتابة المسرحية"^(١٨). ونجد في هذه المسرحية أسيرين، أحدهما "عربي عجوز" أشار إليه المؤلف في نهاية "قائمة الشخصيات". والشخصيتان مجهولتان، بلا هوية، وليس لهما أسماء. فهما "عربيان بئسان" (المسرحية ص ٣٨)، العجوز "أهبل"، والشاب "بغل" (المسرحية ص ٣٩). ويقدم العرب - مثلما كانوا يقدمون في مسرحيات الاستيطان - كأنماط مثل متخلف نبيل أو

مخلوق حقير، ويظهر هذا جنبا إلى جنب ذلك، ويعد وجود كل منهما بجوار الآخر تجسيدا مسرحيا لصورة العربي لدى اليهود خلال هذه السنوات. وكان للشاب الذي لم يظهر على خشبة المسرح "وجه وسيم، رجولى" (المسرحية ص ٤٠)، حتى العجوز "منظره قذر"، وعيناه "عمشتان" (المسرحية ص ٤٢). أراد شاحام أن يقدم للمشاهدين الجانب الحقير فى صورة العربي. يتصرف العربي الوسيم، الموجود خارج خشبة المسرح، بشجاعة، أما العجوز الدميم، الذى يظهر أمام المشاهدين كمنافق، فيقدم نفسه على أنه يحب اليهود ويقبل أيدي الجنود حينما يقدمون له الخبز. ولا يجد منهما الجنود الذين يستجوبونهم سوى "الدم والأسنان"، ولم يبق إلا "إرسالهم سريعا إلى العالم الآخر"؛ لأنهم شاهدوا أكثر من اللازم. فالعرب بشكل عام "قذارة وليسوا بشرا" (المسرحية ص ٤٢). ولا يتمحور الجدل حول هل يجب قتل الأسيرين وإنما حول الطريقة والفائدة التى يمكن تحقيقها من ذلك. فچونا قائد الفصيلة لا يريد أن يضيع الفرصة لتفجير "متسلل حى" فى الألغام الخطيرة المحيطة بالمبنى. وحينما يقتل الشاب العربي الذى لا تقنعه اللكمات بالهرب فى الاتجاه المطلوب منه أن يسير فيه، نتيجة لإطلاق النار عليه، يرفض القائد الاحتقار "مجرد أنكم قتلتم إنسانا" (المسرحية ص ٤١). لقد نجحوا بشكل أفضل مع العجوز، فينفجر أحد الألغام فى جسده.

منعت الرقابة على المسرحيات والأفلام عام ١٩٥٠م عرض الجزء الذى يُرسل فيه أسيران عريبان إلى الموت، وبرر الرقيب هذا المنع بـ"أسباب سياسية"؛ لأن حكاية إرسال العربيين إلى ساحة ألغام ممنوعة بمقتضى القانون الدولى، واهتم النقد أساسا بمسألة هل من المسموح والمقبول أن نعرض على المسرح الخوف المحتمل والطبيعى لدى المحاربين العبريين، كما أن فرض الطابع الإنسانى على العربي لم يثر لدى النقاد معارضة واضحة، ومن خلال "استقبال" موضوع العربي فى المسرحية يمكن أن نتعرف من عتاب موشيه زيلبرتال، حيث كان الوحيد الذى وجد فى المسرحية عيبا تمثل فى "الاهتمام الظاهرى بموضوع جانبي (العلاقة بالعرب)، ومن الغريب أن نجد (على لسان الشخصيات فى المسرحية) تعبيراً عن الكراهية التى تصل إلى حد المعاملة السيئة والتكيد فى عمل أديب اشتراكى حساس" (١٩)، وفى مسرحية أخرى بعنوان "فى صحارى النقب (بعرفوت هنيجيف)" للكاتب يجال موسينزون (٢٠)، التى عرضت ونشرت عام ١٩٤٩م، وتدور حول حرب ١٩٤٨م، نجد فيها جملة واحدة عن العرب جاءت على لسان شخصية شوش المتذمرة "أنت لا تريد أن تقتل، لا تريد الحرب، لا تريد أن تقتل فلاحين بؤساء من فلسطين أو من مصر ولكنك مضطر" (المسرحية ص ٢٠).

فالعرب، "الفلاحون البؤساء"، هم الذين خلقوا مشكلة أيديولوجية لدى الشبان العبريين، وهذا بسبب الأمر الصادر لهم الذي يقضى بقتل العرب، مما يتعارض مع خلفية تنشئتهم وأسسها. وستلتقى بهذا التخبط الذي يميز الموقف العنصرى لأدباء "جيل فى البلاد" وتطوره فى مسرحيات الفترات التالية.

وتجسد عدة مسرحيات للكاتب موشيه شامير تشويه جدية "القضية العربية" فى بعض المسرحيات التى عرضت حتى السبعينيات، حيث يرد ذكر العرب فى مسرحية "الكيلو متر ٥٦" (التى نشرت عام ١٩٤٩م ولم تعرض على مسرح محترف)، وهى أيضا من مسرحيات الحرب، ضمن تعليمات المسرح التى تصور المواجهة بين المكان العربى (القرية العربية) والمكان اليهودى (البيت اليهودى)، وهناك بعد آخر للحضور العربى فى المسرحية وهو الإحساس بالحصار المحكم "حيث يسود الشعور طوال الوقت بأنهم يحاصروننا أكثر وأكثر" (المسرحية ص ١٠١). وكما فى مسرحية "فى صحارى النقب" يختفى العرب من المسرحية ويتركز الاهتمام فيها على المحاربين العبريين. يغوص شامير فى مسرحية "حرب أبناء النور (ملحيميت بنى أور)"، الصادرة عام ١٩٥٦م، فى التاريخ اليهودى القديم ليصل إلى فترة حكم الملك يئان^(٢١) ونجد فيها شخصية هزلية هى الحمّار العربى، الذى بحث فى البداية عن حماره، ويرغب فى النهاية فى اعتناق اليهودية وتعلم التوراة، فقد حول تراچيديا إغفال العربى إلى كوميديا، ويجد اللاجئ العربى الذى يعود إلى بيته فى مسرحية "من أساطير اللد (مياجادوت لود)"، المنشورة عام ١٩٥٨م، سكانا يهود جاؤا لإحداث التوازن مع السكان العرب، وتجمع هؤلاء المهاجرين اللاجئين القادمين من العراق عناصر مشتركة كثيرة مع العربى - فى الحديث المشوش والممزوج بالعربية وعاداتهم الشرقية ووضعهم كمشتتين: "إذا تعلمت حكومتنا التعامل الجيد مع العرب، ربما يأتى يوم تتعلم فيه التعامل الجيد مع اليهود أيضا" (المسرحية ص ١٠١). إن طبيعة الكوميديا تخفف من المواجهة و"تحلها" بأن يأتى صاحب البيت العربى ليترك ممتلكاته برغبته.

قُدّم العرب خلال الستينيات أيضا فى بعض العروض التى تتكرر من بداية التجمع الصهيونى فى فلسطين ويختفى فيها النزاع أيضا. ومن هذه المسرحيات مسرحية "الحى (هشخونا)" للكاتب يعقوب بر ناتان الصادرة عام ١٩٦٥م، ومسرحية "أيام ذهبية (ياميم شيل زاهاف)" للكاتب شلومو شابا^(٢٢)، والصادرة عام ١٩٦٥م، وكان هذان العرضان بمثابة "حنين"، كما يطلق عليهما بعض النقاد، وكما يشير عنوان المسرحية التى ألفها الكاتب شابا، فالمسرحيتان تعودان إلى الوراء، إلى العقد الثانى

والثالث من هذا القرن كما في مسرحية "تل أبيب الصغيرة (تيل أفيث هكتانا)" للمؤلف حاييم حيفير^(٢٣)، دان بن أموتس^(٢٤)، الصادرة عام ١٩٥٩م، وتصور هاتان المسرحيتان ماضيا منسجما بلا قلق، والذي يظهر أيضا في العلاقات بين اليهود والعرب. كانت شخصية العربي في العروض الكوميدية ذات طابع يتسم بالحنين، بينما كانت في العروض الأخرى شخصية "ملحقة" غير مميزة. وتفتقد هذه العروض لديكور المدينة العربية ونغماتها وملابس سكانها ومتعلقاتهم، كما كانت الشخصيات العربية المقدمة فيها جزءا من الخلفية، من إنكار الوجود المستقل.

وفى ضوء تجاهل "القضية العربية" وتشويهها تنفرد بالساحة فى هذه الفترة المسرحية الإسرائيلية الساخرة، التى ظهرت فيها شخصيات عربية، وقدمت أمام الجمهور اليهودى بعض مشاكلها. استعان الكتاب بدءا من نهاية الخمسينيات فصاعدا بالمشاهد "المشوّهة" للأسلوب، للتعبير من خلالها عما يبدو لهم معيبا ومشوها فى التعامل مع العربى الإسرائيلى. ويتحايل المسرح الساخر، الذى يتميز بأنه مسرح صغير ويتوجه إلى جمهور محدود ويتسامح مع جنوح المخرجين، على الأجهزة الرقابية الرسمية وغير الرسمية. وتستخدم المسرحية الساخرة أحيانا، مثلما فى سياق الموضوع العربى، كمقياس للموضوعات المحظورة التى أخذت فى إطارها ما يشبه المشروعات التى تتيح عرضها بعد ذلك على المسرح الرسمى وبأساليب مسرحية أخرى.

كان الحكم العسكرى هدفا أساسيا لهجوم المسرحية الساخرة، التى عبرت عن معارضة قسم من الجمهور اليهودى الإسرائيلى لاستمرار تطبيقه. وجهت سهام السخرية اللاذعة إلى الحكام العسكريين الذين قدموا كعاطلين يحتقرون العربى فى مسرحيتين ألفهما الكاتبان دان بن أموتس وحاييم حيفير، الأولى بعنوان "أمثال العرب (مشلاى عاراف)" والثانية بعنوان "قنبلة موقوتة (پتستسات هزمان)" - وعرضت هاتان المسرحيتان عام ١٩٦١م - فجاء فيهما بهذا الخصوص "هذا شعب كسول، متخلف، نائم / لن يتكيف مع هذه البلاد" (مشهد "حكام عسكريون (موشليم تسفائيم)" من مسرحية "قنبلة موقوتة"). كما قدم الحكم العسكرى بشكل ساخر ك"أب طيب" يقدم تصريحات لكل شىء: للسفر والعمل والزواج والتظاهر... (مشهد "آه، أيها الحكم العسكرى (أوه! ياممشل)" من مسرحية "أمثال العرب"). تتواجد أجهزة الأمن فى كل مكان، حتى فى المدرسة: "أيها الأولاد، أريدكم أن تكتبوا لى فى البيت موضوعا إنشائيا عما فعله الوالد فى حرب ١٩٤٨م والموضوعات الإنشائية الهامة سنسلمها إلى جهاز الأمن الداخلى" (مشهد "المدرسة (بيت هسيفير)" من مسرحية "أمثال العرب").

كما يقدم موضوع الطرد من الأرض في المسرحية الساخرة، ضمن سياق أولئك "اليهود الطيبين" الذين يدافعون عن العرب:

"الحارس الفتى" أو "مابام" (٢٥) هل تعرف، هذا الحزب يحب العرب جدا. جدا جدا. فهؤلاء ليسوا كالأخرين. إذا أخذوا أرض العرب لا يتركوها هكذا مع النباتات الشائكة، لا والله، يحرثونها ويزرعونها ويحصدونها ويتحدثون عن العريى بكلام طيب، ليس مثل الآخرين" (مشهد "السائقون (هنهاجيم)" من مسرحية "أمثال العرب").

ونجد مع ذلك في عرض شخصية العريى في المسرحية الساخرة ثنائية معروفة - فهي تدافع عنه أمام ظالميه ولكنها أيضا تصور بـ"موضوعية" "جانبه الآخر"، وتستعين في ذلك ببعض الآراء القديمة عن المجتمع العريى وعاداته. فالعرب في المسرحيات الساخرة تركوا فلاحا الأرض، ومع التطور فقدوا بساطتهم وتعلموا استغلال نظام الأحزاب الإسرائيلي والاستفادة منه كثيرا (مشهد "هكذا تنتج القرية الضعف/ خبز بدون تعب (كاخ هكفار موتسى كيفلايم/ ليحيم بلى زيعات كپايم)"، ومشهد "يزرعون بالدموع (زورعيم بديمعوت)"، أمثال العرب). فمزالوا يحتفظون بأربع نساء (مشهد "ماذا يريد أى رجل (ما روتسيه كل جيقيير)"، أمثال العرب)، ولا زالت لديهم ميول جنسية شاذة (مشهد "السائقون"، أمثال العرب)، يبيعون أخواتهم لمن يدفع أكثر (مشهد "لنا أخت صغيرة (أحوت لانو كتانا)" أمثال العرب)، ولا تتوفر لديهم حتى الآن نظم الوقاية الصحية الشخصية:

المدرس: ألم تتعلم بعد غسل الأيدي يافؤاد؟

فؤاد: تعلمت ولكن نسيت، أيها المدرس (مشهد "المدرسة"، أمثال العرب).

كانت الشخصيات العريية في المسرحيات الساخرة شخصيات شبه تهكمية، ويأتى ذلك في الأساس بسبب لغتها المضطربة، فالعرب يتحدثون في المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد عبرية مضطربة صوتيا وقواعديا وصرفيا ومختلطة بكلمات عريية ولكن بـ"لهجة شرقية عريية"، فالسبب والشتائم بالعريية، و"النعغات" العريية مع تكرارات كثيرة "يا روحى، إن شاء الله نحن مجانين مثل اليهود!" (مشهد "السائقون" ومشهد "المدرسة"، أمثال العرب).

ويأتى اختفاء العريى من الثقافة الإسرائيلية بما فى ذلك مسرحها بعد حرب ضروس، ثم ظهوره المتأخر السقيم كشخصية ساخرة، أو كوسيلة تعبر عن الحنين أو كشخصية في المسرحية الساخرة وليس كشخصية ذات علاقة مباشرة بالواقع، ويأتى

كل هذا نتيجة لفصل اليهود عن العرب في هذه الفترة. كانت "المسألة العربية" في الواقع الإسرائيلي حتى حرب الأيام الستة "مسألة مختفية"^(٢٦)، كما أطلق عليها يتسحاق أفشتاين عام ١٩٠٥م. وعلى امتداد ما يزيد عن عقدين من الزمن كان العربي مختفيا وأخرس في الثقافة الإسرائيلية، ولكن في بداية السبعينيات برز تحول في العلاقة به. وكانت المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد إلى جانب الأغاني الساخرة، التي انتقدت على الهامش الموقف المشوه للمجتمع الإسرائيلي من "القضية العربية"، من الخصائص الأولى للتعامل المختلف مع القضية التي يعرضها العربي أمام الأغلبية اليهودية.

الفصل الثالث

البدائيات

١٩٦٧م - ١٩٧٣م

غيرت حرب الأيام الستة علاقة المؤسسة الإسرائيلية بالعرب سكان إسرائيل. فقد تبلور لدى واضعي السياسة رأى مفاده أن عرب إسرائيل يفضلون وضعهم في دولة إسرائيل بسبب تفوقهم الاقتصادي ومستوى معيشتهم، الذي كان مرتفعا بالمقارنة بمستوى المعيشة لعرب الأراضي المحتلة. وعزز الانتصار في الحرب الإحساس بالثقة لدى الغالبية من اليهود وشجع الاستعداد نحو سياسة ليبرالية، كتلك التي تستهدف التعايش بين اليهود والعرب، وأتاح إلغاء الحكم العسكري عام ١٩٦٦م تحقيق دفعة كبيرة، كما سمح بإقامة علاقات متنوعة بين اليهود والعرب، وحد من توتر الفصل بين الجماعتين. وزاد لدى الفنانين وكتاب المسرح الوعي بظلم إسرائيل، فعبروا عن ذلك في أعمالهم، وجاءت هذه التعبيرات الفنية - التي مازالت محدودة - كعوامل مساعدة في تغيير علاقة الأغلبية بالأقلية.

حملت المواجهة الفنية للـ"القضية العربية" طابعا نقديا، فتعارض وتطالب بتعديل الوضع القائم. ونجد التوجه ذاته في أنشطة جماعة الفنانين التي أقامت لمدة أربعة شهور عام ١٩٧٢م في الوادي الذي يقع بين كيبوتس "ميتسر" والقرية العربية "مسر". وقد تأثر هؤلاء الفنانون بالبيئة المحيطة بهم، بالقرية العربية والكيبوتس المجاور لها، وعبروا كذلك عن مشاعر وأحاسيس الذين يعيشون فيها ودعوا إلى لقاءات ومناقشات. وقدم ميخا أولمان في هذا الإطار ما عرف بـ"تبديل الأراضي" - البئران اللذان حفرا وسط القرية العربية والكيبوتس والأرض التي زرعت بمائهما تم استبدالهما بين المكانين. كما نظم أولمان لقاءات بين الشباب العربي والشباب اليهودي الذي أثار مشكلة طرد العرب من أراضيهم.

حدث بدءاً من السنوات الأولى من عقد السبعينيات تحول في موقف المسرح الإسرائيلي من العرب. ويأتى هذا على خلفية اختفاء العربى فى القصة (باستثناء رواية قصيرة واحدة "نوقيله" وهى "البستان (هيرديس)" للكاتب بنيامين تاموز^(١))، والتي صدرت عام ١٩٧٢م)، وتشكيله فى السينما الإسرائيلية كعدو بعيد محل تهكم. وكانت بداية هذا التحول مترددة؛ لأن الدافع الأساسى لتقديم الموضوع العربى كان من جانب الكتاب المسرحيين والمعدنين للمسرح فقط، ويبدو أن الجمهور ووجهاءه لم يكونوا مستعدين لقبول ذلك. فقد قوبل عرضان بمعارضة شديدة، وأحدهما فشل فى المحاولة الأولى لعرضه. وقد أثار عرض مسرحية "ملكة الحمام (ملكات هأمباتيا)" للكاتب حانوخ لقين^(٢)، والتي عرضت عام ١٩٧٠م، جدلاً محتدماً فأوقف عرضها على المسرح بعد مضى تسع عشرة ليلة. وكان مصير مسرحية "مدينة واحدة (عير أحات)" للكاتب إيلان رونين ومايكل الپرديس، التي عرضت عام ١٩٧٣م، مشابهاً لمصير المسرحية السابقة. فقد اعترضت الرقابة عليها بعد تقديم عدة عروض، فأسقطت منها بعض الأجزاء التي قدمت الصورة السلبية للعربى لدى اليهود. كما عرضت مسرحية "العودة (هشيفا)" للكاتبة مريام كيني، التي عرضت عام ١٩٧٣م، ست عشرة ليلة فقط. وعلى الجانب الآخر قوبل عرض مسرحية "التعايش (دو كيوم)" للكاتب محمد وتد، الذي قدم عام ١٩٧٠م، ولم يحو هذا العرض التهكم أو النقد اللاذع الموجودين فى مسرحيتى لقين ورونين، بدعم الجمهور ومؤسسات أخرى وتأييدها. وقدمت هذه العروض على مسارح هامشية، علماً بأن عرض الموضوع العربى سيستمر على هامش المؤسسة المسرحية حتى منتصف الثمانينيات. وقد كان مطلوباً أن يمر مايزيد عن عقد من الزمن ليعود هذا الموضوع إلى مركز نخيرة المسرح الإسرائيلى والمسارح "الكبيرة"، ولا يتأتى هذا إلا بالمساعدة الجادة للواقع خارج المسرح.

وقد كان اختيار أساليب هذه العروض مقصوداً: أسلوب "وثائقى" لمسرحية "التعايش"، وأسلوب وثائقى ساخر لمسرحية "مدينة واحدة"، وأسلوب ساخر لمسرحية "ملكة الحمام". وقد خدم الأسلوب الوثائقى والأسلوب الساخر هدف الأدباء فى الإدلاء برأيهم اللاذع فى المجال السياسى. وظف الكتاب المسرحيون فى ثلاث من أربع مسرحيات الشخصيات العربية توظيفاً فنياً بهدف عرض مشاكلهم التي تواجههم - فالعربى جزء من النقد الموجه لضياح المثل الطليعية الصهيونية فى مسرحية "العودة"، وكان عنصراً رئيسياً فى قائمة الاتهامات التي قدمها حانوخ لقين ضد المجتمع الإسرائيلى، كما كان تجسيدا لأحد الموضوعات الإشكالية لمدينة القدس فى مسرحية

"مدينة واحدة". وكان الكاتب العربى هو الوحيد الذى تناول العلاقات بين الأغلبية اليهودية والأقلية العربية كموضوع رئيسى.

وقد عرضت على مسرح حيفا عام ١٩٧٠م المسرحية الأولى لكاتب عربى وهى "التعايش" للكاتب محمد وتد، وأخرجتها نولا تشلتون، وحقق عرضها نجاحا كبيرا لدى الجمهور، فقدمت على امتداد تسعين ليلة. وكانت مسرحية "التعايش"، التى كان لها عنوان فرعى آخر هو "حوار بين العرب"، إعدادا لحوارات مع العرب الإسرائيليين فى شكل مسرحية تضم خمس شخصيات، ويشير العنوان إلى هدف المصالحة من جانب وتد وتشلتون - و"التعايش" كان بمثابة سياسة حكومة إسرائيل تجاه عرب إسرائيل منذ عام ١٩٦٤م حيث تطلعت الحكومة إلى تطوير الحياة الجماعية والحد من إحساس الأقلية العربية فى إسرائيل بالاعترا ب. ونجد فى النص "دراسة" لعوامل التوتر بين الشعبين، وخاصة انعدام ثقة اليهود فى العرب. كما يعرض المؤلف فى المسرحية سلسلة من المشاكل الموجودة بين العرب واليهود وبين العرب أنفسهم، مثل: الشكوى من حالات سوء معاملة اليهود للعرب، والاختبارات المهينة التى يجدون أنفسهم مضطرين لاجتيازها، ومشكلة الولاء المزدوج لعرب إسرائيل، وعرض مظاهر التحول التى سادت مع انتشار الطابع الحضري فى القرية العربية. وينتقد المؤلف فى المسرحية كذلك خطأ تطبيق سياسة التعايش ويعبر عن أمنياته بمستقبل يتغير فيه انعدام الثقة والقيم فى العلاقات بين اليهود والعرب.

لقد جاء تقديم شخصية العربى فى مسرحية "التعايش" تقديمًا دفاعيًا فى مجمله، فقد شكّل كشخصية منكوبة لاتمثل أى تهديد. ويشار فى المسرحية كذلك إلى مشاكل شائكة مثل الطرد من الأرض ومشكلة اللاجئين، فنجد قصة اللاجئ العربى فى المسرحية تنتهى بعودته إلى بيته، وهى "نهاية سعيدة" لم يحظ بها أكثر من نصف مليون لاجئ. ويؤكد الناقد حاييم جمزو على أنه برز فى هذا العرض توجه واضح مفاده: تقديم العربى ومشاكله، كلما أمكن عرضها وكلما أمكن استقبالها، أمام الجماهير اليهودية، لذا "نجد فى النص المسرحى ما هو مرغوب أكثر مما هو موجود" (٣). ومع ذلك لفت هذا العرض الانتباه وركز بشكل كبير على قضية التعامل مع الشخصية العربية. حاول الكاتب أ. ب. يهوشوع - الذى تساءل فى كراسة المسرحية "هل نراهم؟ هل نرى عرب إسرائيل؟ هل نحن مبشغولون بالقدر الكافى بالمشاكل الخطيرة المرتبطة

بالصراع العربى الإسرائيلى أكثر من توجهنا لنرى ونتعرف على العربى الموجود بجوار أبوابنا فعلا؟" - التعرف على "الآخر" ومشاكله بعد مضى عدة سنوات فى رواية "العاشق (هماهيف)" (التي عُرضت مسرحيا بعد ذلك تحت عنوان "نعيم"، وقدمت على المسرح عام ١٩٧٨م).

وقد أدى ممثلون يهود أدوار الشخصيات العربية على خشبة المسرح، لم تختبر نولا تشلتون ممثلين عرب؛ لأنه "ليس فى مقدور أى عربى أن يقول هذا الكلام على حقيقته ليلة تلو الأخرى، نحن نتحدث باسمهم ومن أجلهم وبمادتهم. أعتقد أن هذا أكثر إقناعاً"^(٤). كان الأدباء والجمهور عام ١٩٧٠م مستعدين للاستماع إلى مشاكل الأقلية العربية، وهى مصاغة عن طريق عربى إسرائيلى يعرف جيدا الجمهور الذى يتوجه إليه، ويعرض فقط المشاكل التى يبدى المشاهدون الاستعداد لمواجهتها، وبإخراج مخرجة يهودية وأداء ممثلين يهود، وتبرز حقيقة هامة بخصوص المصاعب التى كانت تواجه الممثلين اليهود فى أداء أدوار الشخصيات العربية وهى أن اثنين منهم (إيلان توران وأمنون مسكين) أديا أدوار العرب وكيفا نطق العبرية ليصبح كناطق العربية وكذلك الحركات "المناسبة"، أما بقية الممثلين فقد اكتفوا بـ"الاقتباس" الموجود فى النص. وهكذا قُدم العربى كمن يحتاج إلى وصاية اليهودى فى إيضاح مشاكله وحلها، بل هو نفسه يطلب ذلك، وهكذا يمكن بل ويجب القضاء على مشاعر الدونية ومظاهرها وكذلك الاغتراب والظلم وفق الرؤية المتفائلة للكاتب وتد، بفضل الرغبة الجادة من الجانب اليهودى من خلال تعميق الاعتراف المتبادل، ومن هذه الزاوية تعد مسرحية "التعايش" نصا مسرحيا يحوى نموذجا لحل الصراع، كانت البداية على خشبة المسرح، وبعد ذلك على أرض الواقع خارج المسرح، ويؤيد وتد نفسه الأيديولوجية التصالحية لحركة "الحارس الفتى"، التى التقينا بها من قبل فى مسرحية "المحاكمة" للكاتبة شولاميت يتدورى، والتشابه بين هذه المسرحيات لا يقتصر فقط على المضامين وعرض هدف المستقبل المشترك وإنما فى طرق التعبير المسرحية، التى تميل إلى الجانب التعليمى.

وتبدأ أحداث مسرحية "ملكة الحمام"، التى كانت برنامجا مسرحيا ساخرا من جزئين عن عودة الأخوة فى ظل المدافع"، بمقابلة صحفية تجيب فيها مجموعة من الشباب الإسرائيلى على "موقفنا فى المنطقة من زاوية علاقاتنا مع العرب"، وحينما ترد إجاباتهم بلا مضمون تبدو وكأنها حروف عطف وأدوات شرط مرصوفة بجوار بعضها

(المسرحية ص ٦٣). وقد استمر تجاهل "المسألة العربية" واستبعادها من الثقافة الإسرائيلية، منذ الخمسينيات والستينيات، وتدل على ذلك التراكم اللغوي الفارغة التي أوردها حانوخ لقين في الحوار الإسرائيلي في بداية السبعينيات. ومن هنا أحدثت المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد "سمتوخا" الواردة في مسرحية "ملكة الحمام" تغييرا هاما، أثر على كتاب مسرحيين آخرين، وقدمت نموذجاً للشخصية العربية في المسرحية الإسرائيلية. وسمتوخا عامل في مقهى يخدم فيها اليهود. فهو العربي الحقير المستغل، والذي سنلتقى بأمثاله مرات عديدة. وقدمت هذه المسرحية القصيرة ولأول مرة على المسرح الإسرائيلي الاستغلال الاقتصادي الذي يمارس ضد العرب، الذين رفعت عنهم قيود الحكم العسكري وسمح لهم بالإنخراط في سوق العمل الإسرائيلي للقيام بأعمال لا يرغب اليهود في ممارستها. كما نجد في المسرحية القصيرة معالجة للتهديد الأمني الذي ظهر بعد حرب ١٩٦٧م مع تعاظم النشاط الفدائي الفلسطيني. فالاحتقار الذي تبديه الشخصيات اليهودية تجاه العربي الذي منى بالهزيمة يختلط بالخوف من انتقام المحتقر والمستغل، ذلك الخوف الذي سيزداد في السنوات القادمة كلما تزايدت حدة المواجهة مع الفلسطينيين.

أثارت مسرحية "ملكة الحمام" نقداً وجدلاً كبيراً، فقد عبّر من خلالها على ما يبدو عن المخاوف من تفنيد الإجماع اليهودي الصهيوني على "المسألة العربية" على الملأ وفي مكان مقدس بمفاهيم الثقافة الإسرائيلية، وهو المسرح كمؤسسة جماهيرية. كان موشيه ديان^(٥)، الذي كان يشغل في تلك الأثناء منصب وزير الدفاع، من بين منتقدي المسرحية، فقد كان يرى أن العرض يعكس انفصال مؤلفيه عن الواقع، وأن هذا العرض يشجع توجهات سلبية ويصور دولة إسرائيل على أنها "بالوعة صرف صحي كبيرة تنبعث منها رائحة كريهة يحاولون فيها قمع العرب"^(٦). كشفت مسرحية لقين الساخرة في تهكم عما تبقى من الزهو القومي للإسرائيليين وتجاهلهم للآخر العربي. ومن هذه الزاوية نجد لقين النقيض الموضوعي لأحلام محمد وتد: فاستغلال العرب واحتقارهم، حسب رؤيته، وجه آخر من القومية الشوفينية المتعصبة، وينبع الحكم عليها بذلك من خلال علاقات المحتقر بالمحتقر كجالة وجودية للسلوك الإنساني، الذي ليس له من سبيل لإصلاحه.

كانت مسرحية "مدينة واحدة"، مثل مسرحية "التعايش"، عبارة عن إعداد لمادة جمعت من المقابلات الصحفية التي أجراها إيلان رونين بالتعاون مع المخرج مايكل

البرديس في كتابة المسرحية. صاحبت العروض الأولى على مسرح الخان بالقدس ردود فعل حادة من جانب جمهور المشاهدين، وخرج بعضهم، مثل يجال يادين، في مظاهرات احتجاجية، وبضغط من الإدارة العامة للمسرح والصحفيين الذين أجريا اللقاءات (دام مرجليت ومتى جولان) خضع كل الجزء الذي يتطرق إلى العرب للرقابة، وعرض النص الأصلي أربع مرات فقط. تشتمل النسخة الكاملة لمسرحية "مدينة واحدة" على سمات صورة العربي لدى اليهود، وهي تتناسب بقدر كبير مع معطيات بحث بنياميني الذي أجرى عام ١٩٦٨م، والذي يشير إلى السوء والظلم في صورة العربي في نظر الشباب الإسرائيلي بعد حرب الأيام الستة. فقد نظر إلى العربي في البحث على أنه شخصية سلبية في الأساس: "قديم جدا"، و"قبيح"، و"منحنى"، و"بطيء"، و"سلبى"، و"غير ناجح على الإطلاق"، و"غير مهم"، و"لايعترف بالجميل"، و"صعب"، و"أناني"، و"شرير"، و"سكير" وغير ذلك من الصفات السلبية. وفي مقابل ذلك تجد الشخص اليهودي الإسرائيلي شخصية إيجابية: "بطولى جدا"، و"متفائل"، و"يعترف بالجميل"، و"منكر لذاته"، و"وسيم"، و"مباشر"، و"متعالى"، و"سريع" وغير ذلك^(٧). ونجد في المسرحية تصنيفا للآراء القديمة التي كونها اليهود عن العرب والتي تجسد مسرحيا نتائج بحث بنياميني. فاليهود الذين أجريت معهم لقاءات صحفية لزوم العرض ينسبون إلى العرب: الكسل والقذارة والذل واحتقار المرأة (إنهم يحلمون باغتصاب كل اليهوديات). والعربي في المسرحية يشهد على نفسه بذلك فيقول:

أنا عربي، لى شارب، (ارتدى) كوفية، وأنا قذر، عفن، همجى، جبان، منافق، ماكر، لدى عقلية عبد، لذا فأنا مخادع بدون ثقافة، أنا خائن ولايمكن الاعتماد على. أنا أقوم بالعمل العربى وأبيع ذمتى مقابل عدة قروش. أظعن دائما بالسكين فى الظهر، وحلمى الكبير هو أن أشرب دم كل اليهود.

تحدد منظومة العلاقات بين الشعبين فى فقرات تشهد على رغبة اليهود فى تجاهل العرب والانعزال عنهم، ونجد بينها تعبيرات عن الرؤية "السيادية - الانعزالية"، أو عن الرؤية "التاريخية" التى تقضى بأنه لا يوجد "خيار آخر"، بمعنى أن معظم العالم ضد الشعب اليهودى لهذا حكم عليه بالدخول فى مواجهة مستمرة مع العدو العربى.

ونجد تجديدا هاما فى مسرحية "العودة" للكاتبة مريام كينى، حيث يتوجه الصبار الإسرائيلى إلى إبيه وينتقد الرؤية الأيديولوجية الصهيونية الطليعية الأخذة فى الاختفاء ويطلب منه تطبيق العدل مع صديقه العربى، الذى صادروا منزله:

راؤفين: جئت إلى هنا كمثالي، أنت وأمي، أردتم أن تقيموا هنا مجتمعا أكثر عدلا، تركتم كل شيء، كنتم ثوريين، وماذا نتج عن ذلك، حولتم العرب إلى ثوريين في هذه المنطقة.

حدثت تغييرات في تشكيل شخصية رياض في نسختي المسرحية (نسخة عام ١٩٧٣م، ونسخة عام ١٩٧٥م) لتعكس التغييرات التي حدثت في شخصية العربي لدى اليهود الإسرائيليين. كان رياض في النسخة الأولى، حسب تصوير توم ليفي الذي أخرج العرض المسرحي الثاني: "منكسرا، يعانى، بأسنا" وقريبا من صورة العربي الواردة في بحث بنياميني، ويأتى هذا على الرغم من تشكيكه كشخصية واقعية وأداء هذا الدور من جانب ممثل عربي (هو الممثل مكرم خورى). جاءت شخصية رياض في النسخة الثانية، التي كتبت بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م وبالتوافق مع التغييرات التي حدثت في شخصية العربي والتي سنعرض لها في الفصل القادم، شخصية مركبة ومهمة "تعانى من مشاكل"، شخصية "متناقضة" في علاقتها بالواقع الإسرائيلي.

كانت مسرحية "العودة" المسرحية الأولى من بين مسرحيات كثيرة تعرض الوضع العربي وتنتهى بنهاية مفتوحة من ناحية الحكاية لتعبر من خلال ذلك عن الارتباك. فلا نجد فيها حلا إيجابيا أو متفائلا للعلاقات بين الشخصيات ولا للمشاكل التي تعرضها. كما أن قصة الحب التي بين العربي واليهودية ستنتهى بالانفصال. فرياض لن يعود إلى بيته ولن يحصل على تعويض عن أملاكه. ويشير عدم فك العقدة واختفاء الحل إلى حيرة ومخاوف الكاتب المسرحي الإسرائيلي من مستقبل العلاقات بين الشعبين، وستوتر هذه العلاقات خلال السنوات القادمة.

الفصل الرابع

النمط والنمط المضاد

١٩٧٣م - ١٩٨٢م

كان الأمل وعدم الثقة والتفاؤل والتشاؤم معا سمة تميز علاقات اليهود بالعرب في الواقع والمسرح خلال الفترة التي بين حرب ١٩٧٣م وحرب لبنان. وقد وقعت خلال هذه الفترة تغييرات سياسية هامة، كانت لها تداعياتها أيضا على السياسة التي أخذت تتسم بالليبرالية تجاه العرب سكان إسرائيل، فمسيرة السلام مع مصر خلقت آمالا عريضة لدى قطاع من الجمهور اليهودي في إقامة علاقات إيجابية مع العرب، ويمكن أن نتبين ذلك أيضا من الزيادة في أعداد المسرحيات التي تضم شخصية عربية. وعلى الرغم من ذلك نجد مايشير إلى أزمة ثقة في العلاقات بين العرب واليهود التي وصلت إلى أوجها عام ١٩٧٦م، في أحداث "يوم الأرض"^(١)، والتي تظاهر فيها عرب إسرائيل ضد سياسة مصادرة الأراضي ونتائجها - قتلى وجرحى كما أصبحت مناسبة سنوية. واستمر الخوف من الجمهور العربي كخطر أمني في توجيه بعض واضعي السياسة. فقد زاد المنعطف الحاد الذي جاء بالليكود^(٢) إلى السلطة، وكذلك الزيادة في معدل الاستيطان اليهودي في الأراضي المحتلة زاد من الخلاف في الرأي حول مستقبل الأراضي المحتلة. وكان المسرح بدءا من عام ١٩٧٥م أداة للتعبير عن المعارضة، واستخدمت الشخصيات العربية من جانب الكتاب المسرحيين الإسرائيليين في نقد سياسة حكومة إسرائيل تجاه العرب في إسرائيل.

كانت حرب أكتوبر ١٩٧٣، التي زلزلت كيان المجتمع الإسرائيلي ومؤسساته، بمثابة حدث سياسي درامي أثر - مثله في ذلك مثل أحداث من هذا النوع - أيضا على المفاهيم القومية المتصلة بهذا الموضوع. فاستكمال بحث كلمان بنياميني، الذي

أجرى عام ١٩٧٤م، كشف عن تحسن صورة العربي لدى الشباب الإسرائيلي مع التخفيف من الحماس لصورة اليهودي الإسرائيلي، وهذا التغير يعبر عن ظاهرة "الصحة النفسية من نتائج حرب ١٩٦٧م"، ولكن تقديم العربي مازال يفهم لدى الشباب اليهودي الإسرائيلي على أنه مقزز جدا. أجريت مرحلة أخرى من هذا البحث عام ١٩٧٩م بعد الاتفاقيات المرحلية بين إسرائيل ومصر أثناء الهدوء النسبي في المجال العسكري وخلال مسيرة السلام مع مصر. وقد غيرت هذه الأحداث طريقة التفكير في علاقة اليهودي بالعربي، وتتم هذه العلاقات الآن بمفاهيم متشابهة، ومع ذلك يتمتع اليهودي والعربي برؤية متشائمة تجاه مستقبل مشترك، ويشير بحث يوحنا هوفمان - الذي أجرى عام ١٩٨٠م حول العلاقات بين اليهود والعرب - إلى أن "العلاقة بالمواطن العربي متحفظة، ولا يتخلص اليهودي من اعتبار العرب أبناء للشعب الثاني المعادي لنا باستخدام السلاح". ووجد هوفمان لدى العربي "ما يشبه التناقض الداخلي بين الرغبة في الاندماج في الدولة في كافة مناحي الحياة من ناحية وبين الروح الفلسطينية المتعاضمة داخله من ناحية أخرى"^(٢)، وبعد مضي عدة سنوات على ذلك أشار هوفمان وكميل نجار إلى تزايد هذا التوجه "الذي لا يبشر بخير عن المستقبل القريب"^(٤).

تعامل الأدباء والفنانون والفنيون في المسرح خلال هذه الفترة مع العربي الإسرائيلي على أنه شريك محتمل في حل النزاع، ووجد جلعاد مورج بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م لدى الكتاب الروائيين تغييرات "في طرق تشكيل الشخصيات العربية وأدائها"^(٥). ففي بعض الروايات التي صدرت خلال هذه الفترة (مثل رواية "لجوء حاسوت") للكاتب سامي ميخائيل^(٦) والتي صدرت عام ١٩٧٧م، ورواية "العاشق (هماهيف)" للكاتب أ. ب. يهوشوع (الصادرة عام ١٩٧٧م) ورواية "حجرة مغلقة (حيدر ساجور)" للكاتب شمعون بالاس^(٧) (الصادرة عام ١٩٨٠م)، قدمت الشخصيات العربية في الروايات على أنها متكاملة الشخصية، تتمتع بهوية مستقلة ولها دور رئيسي في تطور الحكاية. كما نجد في هذه الروايات، خاصة في روايتي "العاشق" و"لجوء" اللتين أعدتا للمسرح، راويا عربيا أو عربيا يتحدث في مونولوج، وتشير روايتان من هذه الروايات، وهما "العاشق" و"لجوء"، إلى حدود خريطة توقعات الأديب الإسرائيلي لمستقبل العلاقات مع العرب الإسرائيليين - فيهوشوع يميل إلى التفاؤل بينما يؤكد سامي ميخائيل على الفجوات القومية والحوازن الموجودة بين الشعبين.

ونجد في الفن الإسرائيلي خلال السبعينيات أعمالاً عديدة تهتم بـ"المسألة العربية" وقضية اللاجئين والثقافة المحلية المطموسة. لقد سافر پنحاس كوهين جن إلى مخيم اللاجئين في منطقة أريحا، وتحدث مع اللاجئين وأقام خيمة للمصورين أشبه بالشراع تعبيراً عن "مشاعر الإنسان الذي يعيش في حالة لجوء مستمر"^(٨). واشتكى يتسحاق دنتسيجر من طمس الثقافة العربية المحلية "دمرنا يافا، السوق، إنه تدمير ذاتي لنا، ارتكبنا الإثم نفسه الذي ارتكب في حقنا. حولنا العرب إلى "صهاينة"، إنهم يتحدثون في هلع. 'جننا من عكا، من يافا، من الرملة'"^(٩). نقل دوف أور نير في "مشروع شوغال (برويكيت شوغال)" نصبا مرسوم عليه امرأة تجرى نحو المقابر البدوية المجاورة لكيوتس شوغال. وقد وثقت الحملة وعرضت في كيبوتس حاتسور مع بعض التعليقات عليها "متى تركوا المكان؟ ممن يحاولون الهرب؟ وعلى أية مسافة يعيشون الآن؟". بدأ يجال تومركين في نهاية السبعينيات في إبداع "تماثيل مرتبطة بالأرض - أنواع من المذابح كفكرة مضادة لعقيدة الاختيار"^(١٠). وتعد تماثيل "ترحاله (ندوداف)" في سيناء والجليل والضفة أعمالاً سياسية تعترض على الاستيطان اليهودي في الأراضي المحتلة، وبعضها بمثابة لفتات إيجابية تعبر عن رغبة حسنة في الاقتراب من العرب وتأييدهم، وقد وجهت التعليقات على التماثيل إلى العرب مثل "أريد أن أقدم الزيتون كرمز مجرد، كإمكانية وحيدة للحياة في المنطقة - التعايش في سلام"^(١١).

ولم تظهر في السينما الإسرائيلية خلال هذه السنوات شخصيات عربية تقريباً. باستثناء فيلمي "زوجي ميخائيل (ميخائيل شيلي)" المنتج عام ١٩٧٤، و"الاستغماية (محبوئيم)" المنتج عام ١٩٨٠م، والفيلمان من إخراج دان قولمان، وكانت الشخصيات العربية فيهما هامشية. وقد سبق الفيلم التلفزيوني "خربة خزاعة (حيريات حزعا)" للمخرج رام ليقي زمانه على ما يبدو، لذا أثار جدلاً جماهيرياً وسياسياً. فالإعداد التلفزيوني لقصة ساميخ يزهار قرب المشاهد من العرب الذين كانوا في السينما حتى هذه الفترة مستبعدين، واستوعبوا بشكل جماعي. فلأول مرة تقدم أمام المشاهدين قضية اللاجئين الفلسطينيين، ويلتقى في هذا الفيلم المحاربون العبريون مع العرب، في البداية كهدف تطلق عليه النار من بعيد، وبعد ذلك يقتربون أكثر من مواطني قرية عربية يحتلونها وقرب النهاية، قبل أن يطرد من سيكونون لاجئين، يرى المشاهد مناظر قريبة للوجه أو الأقدام التي تقع في بركة ماء وتجد صعوبة في الصعود إلى الشاحنة. كما أن رؤية توزيع الأدوار كانت جديدة في حينها - عرب قرويون ليسوا ممثلين وممثلون عرب مثل بشري كرمان لعبوا أدوار سكان خربة خزاعة.

اتسعت مناقشة "المسألة العربية" في المسرح أيضا. ففي ثلاثين من العروض التي قدمت على المسرح خلال هذه الفترة تظهر شخصيات عربية. إن دخول هذه الشخصيات للمسرح يستمر في أن يكون على هامش المنظومة المسرحية - أي على المسارح الصغيرة والمسارح التجريبية للمسارح الكبيرة، ومهرجان عكا، وجماعات مسرحية ومسارح خاصة وعروض لمرة واحدة، وليس على مسرح كبير لمسرح عام. ويمكن أن نضيف إلى ذلك ثلاثة عروض لمسرحيات أتول فوجارد، والتي حاولت توجيه المشاهد من خلال المقابلة Analogy بين الأثيوبي كعربي والعلاقات اليهودية العربية. كما ارتفع عدد العروض التي يؤدي فيها ممثلون عرب أدوار شخصيات عربية، ذلك التمثيل الذي استهدف التوثيق في أداء الأدوار، وكذلك لتجسيد إمكانية التعاون الإيجابي بين الشعبين على الأقل على خشبة المسرح.

كانت أساليب هذه العروض في الماضي ذات طابع "تعليمي": عمل ساخر أو كولاج (١٢) الذي كان بمثابة مجموعة صور حول موضوع (كما في مسرحية "تشارلي كتشارلي" التي عرضت عام ١٩٧٨م، ومسرحية "ثقب في الجدار (حور بكير)" التي عرضت عام ١٩٧٨م، ومسرحية "شكسبيرى (شكسبيرمنت)" التي عرضت عام ١٩٨١م، ومسرحيات أخرى) وتوجهت بعض هذه العروض إلى الجمهور وتحاول أن تطور المناقشة بعد العرض (مثل مسرحية "مستأجر من الباطن (ديار مشنيه)"، ومسرحية "ثقب في الجدار"). كان التجديد في بعض العروض يتمثل في تقديم العربي كشخصية إنسانية وواقعية. ومن أمثال هذه الشخصيات نجد نعيم وفتحي، الذين جاءا مشكلين بشكل كامل من الروايات ("العاشق" و"الجوء") إلى المسرحيات، حيث نجد صورة حياتهما المسرحية "واقعية".

ونجد تشكيل شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي خلال هذه السنوات يمر من النمط إلى التقديم الذي يميل إلى الشكل الواقعي، ويواصل بعض الكتاب المسرحيين توظيف العربي كعلامة على خريطة الأيديولوجية الصهيونية، كصورة مسرحية لتجسيد آراء اجتماعية وسياسية، وبهذا الشكل فإن شخصيته لا تحتاج إلى أي تطوير. ففي مسرحية "تشارلي كتشارلي" للكاتب داني هورفيتس نجد العربي شخصا مخيفا يرتدى بعض الملابس "العربية"، ويشير شريط طلاقات الرصاص الذي على صدره إلى هويته كعدو في التصور القومي الصهيوني. كما نجد كل شخصيات مسرحية "حاكم أريحا (موشيل ياريجو)" للكاتب يوسف موندى، والتي عرضت عام ١٩٧٥م، شخصيات نمطية عن عمد، سواء كانوا يهودا أو عربا. كان موندى أول

الكتاب المسرحيين الذي قال على خشبة المسرح أن الحماسة في الاحتلال تفرض على اليهود الإسرائيليين مواجهة بلا أمل للكراهية المتصلبة. ويأتى العرب في المسرحية، وعنفهم الذي لا يعرف الحل الوسط، خير تجسيد من جانب المسرح لكابوس الـ"آخر" لدى اليهود. إن "دخول" الشخصيات العربية إلى مسرحية "حاكم أريحا" موجه على طريقة التكتيف، التي تزيد من حدة التهديد فيها، مثل الأدوات التي تنضم إلى أدوات أخرى في مسرحيات العبث وتخلق بذلك تصورات مسرحية. ومع ارتفاع الستار يرى المشاهدون عربيا تخفى كوفيه ملامح وجهه "ينتظر في صبر، لماذا؟" هكذا يتساءل المؤلف (المسرحية ص ٧). وقبل انتهاء المشهد الأول بلحظة تظهر الإجابة، حينما يطعن العربي يهوديا بالسكين، وفي نهاية العرض قبل إسدال الستار نجد على المسرح عربيا ينتظر في صبر الوقت المناسب المشابه لما سبق.

ويواصل سوبول وميتلپونكت ورحف - مثلهم في ذلك مثل موندى وهوروفيتس - تقديم العربي كعنصر داخل منظومة اعتراضهم على تشوهات وعيوب اليوتوبيا الصهيونية، لذا فإن العرب في مسرحياتهم إشارات وليست شخصيات حقيقية. وكانت مسرحية "آخر العمال (أحارون هپوعاليم)" للكاتب يهوشوع سوبول، والتي عرضت عام ١٩٨١م، بمثابة مسرحية سيرك تتناول شخصية أهارون بن جوردون، حيث نجد كل الشخصيات فيها قرودا بما في ذلك الحارس العربي واليهودي القومي المتعصب، الذين يتورطان في مواجهة محتدمة بلا هدف. وجاءت شخصية أحمد في مسرحية "الأمل الأخير لشارع نحمانى (هتيكفا هاأحرونا شيل رحوف نحمانى)" للكاتب هليل ميتلپونكت، والتي عرضت عام ١٩٧٤م، وموسى في مسرحية "موسى والفرعونية (موشيه قهپرعونيت)" للكاتب متى رجف، والتي عرضت عام ١٩٧٨م، وأمثال شخصية سمتوخا للكاتب حانوخ لفين، كل هذه الشخصيات جاءت لتشير إلى ضياع مثال العمل العبرى والاستغلال الاقتصادي للعرب المرتبط بذلك.

ونجد النمط العبرى كذلك في مسرحية الكاتب المسرحى العبرى الإسرائيلى، مثلما فى مسرحية "مستأجر من الباطن" للكاتب راتب عوادة، التى عرضت عام ١٩٧٨م. فبطل المسرحية طالب جامعى عربى يندمج فى الثقافة الإسرائيلىة ويقدم كشخصية إيجابية، واضحة المعالم وواقعية، مثل بقية الشخصيات اليهودية فى المسرحية. كما أن أخاه القروى مشكل كنمط عربى منفر وفظ ومتلعثم وعدوانى ويمثل نقد عوادة لتخلف القرية العربية:

"أنهيت بصعوبة ربع المرحلة الثانوية وزوجوك، والآن كم عمرك؟ ست وثلاثون.. سبع.. ولديك بعض الأولاد.. سبعة.. ستة.. وأنت مجرد فلاح. أولاد وأرض هذا هو كل

شئ، هذا فقط ماتعرفه. فأنت لاتعرف أى شئ آخر سوى ذلك ... ليس لديكم سوى التهديدات، أن تقتنع وتفهم، فهذا ليس متوفرا لديكم! التعامل بالقوة فقط ...".

حققت مسرحية "نعيم" نجاحا خاصا، وهى إعداد مسرحى لرواية "العاشق" للكاتب أ. ب. يهوشوع، قامت بالإعداد والإخراج نولا تشلتون، وعرضت عام ١٩٧٨م. وقدمت المسرحية على خشبة المسرح - كما أشار الناقد جرشون شاكيد - "النمط المضاد للأنماط المعروفة عن العرب"^(١٣). أكد الإعداد المسرحى والإخراج - أكثر من الرواية - على شخصية الفتى العربى وشوهدت إلى حد ما الشخصيات اليهودية. فنجاح الرواية هيا الجمهور لتلقى تغييرات فى شخصية العربى، وخاصة تصوير حكاية الحب بين الشاب العربى والفتاة اليهودية، ويرتبط استثناء هذه الحكاية بالتمثيل الصحيح وأداء الأدوار من جانب ممثل عربى كنعيم. كانت شخصية نعيم تعبيرا مسرحيا عن "التطبيع" الذى وجده بحث بنيامينى فى صورة العربى لدى اليهود، وربما أكثر من ذلك تجسيدا للتدنى فى الشخصية الذاتية لليهودى الإسرائيلى. فنعيم شخصية عرضت فى المقدمة ونظر إليها على أنها "ذات طابع رجولى خلافا لسيدة"، الذى فقد قوته، ومع ذلك نجد فى مركز الرواية والمسرحية "الإسرائيلى الذى لم يعد ثانية رب الدار فى بيته"، لأن عالم قيمه فقد مغزاه. وقد حدث تشلتون، التى حافظت فى الإعداد للمسرح على طريقة المونولوج كما وردت فى الرواية، وربما بغير قصد، من إمكانيات الحوار بين الشخصيات فقط لأسباب متقطعة، وبهذا يجسد النص فى المسرح صعوبة الحوار بين الشعبين.

ونعيم واحد من آلاف الشبان العرب الذين تسربوا فى سن مبكر من المدرسة والقرية وخرجوا للعمل فى المدينة لدى اليهود. فقد حصل على عمل فى ورشة يهودى، ويسبب التشابه بينه وبين ابنه الذى مات فى حادث طرق "يتبناه" ويدخله إلى منزله. ونجد فى هذه المسرحية، مثلما وجدنا فى مسرحية "التعايش" للكاتب وتد وربما تأثرا بها بعد ذلك، تعبيرا عن مصاعب المواجهة التى يعانى منها العربى الإسرائيلى، أى مواجهة الاغتراب "نحن مثل الظلال بالنسبة لهم". فنعيم مزوج الثقافة يحاول التغلب على تحفظ اليهود من خلال إظهار تمكنه من أشعار بياليك وأعمال أدباء يهود آخرين، نتيجة دراسته فى المدرسة الإسرائيلىة إلا أن إندماج نعيم ليس أمرا ممكنا. فالمؤلف والمعدة للمسرح والمخرجة فى الوقت نفسه والجمهور لم يرغبوا فى ذلك، تم التأكيد فى العرض على عروبتة من خلال وسائل عديدة: كيف الممثل إيتسيك فاينجرتن الذى أدى

الدور لنفسه لهجة عربية ثقيلة مع بعض الحركات والملابس الملائمة. كما أن النص المسرحي ذاته يرفض الاندماج في تفاصيل عديدة - فنعيم يتحدث عبرية تحوى بعض التصريفات الشاذة التي تميز من يتعلم لغة أجنبية: "أعطيت لهم مفتاح الشقة لأعد لنفسى نسخة (كفيل)", استخدم نعيم تعبيرات تسمع كترجمة من العربية: "كنت كالسحاب من كثرة المياه", "مثل الأحق الذى تسيل منه الدموع وكأنه مازال لدى مطر فى الداخل", كما أن شكل نعيم فى الملابس "عربى" - بعدما اشترى بيجاما "رائعة جدا" تثير ضحك اليهود. كما أنه غير قادر على أكل شرائح السمك، رائحتها غريبة "مثل رائحة التبغ"، وهناك العديد من التفاصيل التى تحدد "اختلافه".

وكان لهذا العرض توجه هزلى برز بشكل خاص فى تشكيل شخصية نعيم. وكانت تشلتون تعتقد أن "المادة التى تتعامل معها صعبة وحساسة، والضحك يحرك من هذا، بما يمنحك إمكانية مواجهة أشياء لايمكن مواجهتها بنجاح مع شكل آخر"^(١٤). ويبدو أن الوسائل الهزلية سهلت من إجراء عدة تغييرات فى عرض العلاقات اليهودية العربية، وفى تشكيل شخصية العربى فى العرض، وحدت أيضا من الـ"خطر" الكامن فى دخول العربى الإسرائيلى إلى بيت اليهودى. فالشخصيات اليهودية التى كانت أقل هزلية حظيت بمكانة جادة ووجهت الجمهور إلى مشاكلها وهى نفسها مشاكله فى الوقت ذاته.

لقد أوجدت مسيرة السلام مع مصر داخل إسرائيل شعورا بالتفاؤل نحو مستقبل العلاقات بين اليهود والعرب، وقد ترجم المسرح هذا فى سبعة عروض تحتل الشخصيات العربية مركز أحداثها. ونجد فى هذه العروض وكذلك فى مسرحية "نعيم"، إلى جانب الأمل فى مستقبل أفضل، تعبيرات عن خيبة الأمل والخاوف. فصاحب الورشة اليهودية مقدم فى مسرحية "نعيم" كمن زادت تبعيته للعربى بعدما "نسى العمل" واحتاج إلى ميكانيكى عربى لينقذه حينما تعطلت سيارته. ونجد الجوانب الخطيرة والمخيفة فى شخصية العربى فى مسرحية "نعيم" كذلك: "حينما تقف فى مكان ما يبدأون على الفور فى الشك بنا" هذا مايقوله نعيم، الذى انضم أخوه إلى الفدائيين، وقيدوتشا اليهودية العجوز فى المسرحية "لاتثق فيهم أبدا". فهى تطلب من نعيم أن يقرأ لها عن "أن كل العرب يريدون إبادة كل اليهود". ولم تكن تشلتون نفسها متفائلة حيث تقول "سيستمر هذا سنوات حتى يتغير الوضع، هذا بشكل عام، ففي أيرلندا لم يحدث هذا حتى الآن"^(١٥). أحبطت المسرحية فى نهايتها التطلعات والأمال التى أثارها خلال

عرضها نحو مستقبل أفضل - فقد أُبعد نعيم عن حبيبته وعن المجتمع اليهودى وعاد إلى "مكانه"، إلى القرية العربية.

وربما يكون حسن فى مسرحية "مثل رصاصه فى الرأس (كمو كادور باروش)" للكاتبة ميريام كينى، والتي عرضت عام ١٩٨١م، هو نفسه نعيم الذى عاد من القرية. فهو يشير أيضا إلى التغييرات التى حدثت لدى اليهود أكثر مما يشير إلى شخصية العربى ومشاكله. فالمسرحية عبارة عن مونولوج يحكى فيه أميتاى عتاروت، أستاذ الاستشراق، عن مواجهته للعربى - "النمط المضاد" - وهوشاب وسيم وجذاب "كله عضلات، كل جسمه، ولانقطة شحم واحدة، ديك جيد ... يقولون أن هذا لديهم سلاح مناسب". وتقدم كينى هنا، التى عرضت فى مسرحية "العودة (هشيفا)" شابين عربى ويهودى تربطهما علاقة صداقة، خصمين، المنتصر فى كل مباراة هو العربى. فحسن باحث موهوب عن أميتاى ويختلف معه بشأن البحث عن الشاعر يهودا اللاوى (١٦). تسبب حسن فى إلحاق الضرر بأميتاى ولكن بدون قصد، فقد وقعت حادثة جعلت أميتاى قعيدا. ويسيطر بعد ذلك على قلب زوجته. ومن هنا جاء حسن تجسيدا لخوف اليهودى الإسرائيلى من العربى الذى يصعب إعادته إلى "مكانه"، العربى الذى تغفل إلى الثقافة الإسرائيلىة، وإلى المؤسسات المفتوحة أمامه وأيضا إلى بيت اليهودى وسريره واحتل لنفسه مكانا فيها. ويمكن لصاحب البيت الإسرائيلى، الضعيف المحتقر، أن يعرب عن احتجاجه فقط فى نهاية المسرحية "لن نسمح لأى حسن أو محمد بتحطيم حياتنا ... لدى دولة حاربت من أجلها!".

وقد برز تحول هام وجلى فى اتجاه التطبيع مع شخصية العربى والتعامل مع "المسألة العربية" فى المسرح الإسرائيلى من خلال الإعداد المسرحى لرواية "لجوء" للكاتب سامى ميخائيل من قبل إيلان رونين، والتي عرضت عام ١٩٨٠م. وتدور أحداثها حول قصة لجوء فتى الشاعر العربى الإسرائيلى خلال حرب أكتوبر ١٩٧٣م إلى زوجة صديقه اليهودى الذى خرج إلى الحرب. فالعرب فى المسرحية ليسوا أنماطا عادية أو أنماطا مضادة، وإنما نجدهم يمثلون شخصيات متساوية فى الحقوق مع الشخصيات اليهودية. والأديب سامى ميخائيل من مواليد بغداد، وخلافا للكتاب المسرحيين اليهود الإسرائيلىين الآخرين بدأ كأديب يكتب بالعربية وبعد ذلك بدأ يكتب بالعبرية. ويقدم سامى ميخائيل، الذى احتل فى البداية كأديب "مكانا هامشيا" فى الثقافة الإسرائيلىة، الـ"آخر" العربى ربما من منطلق تعاطف من كان غريبا فى المجتمع الإسرائيلى "الصبارى". فهو يعرف عالم العربى الإسرائيلى وعالم العربى الفلسطينى فى المناطق

المحتلة. كما أنه مهتم بقضاياهم وهم ليسوا شخصيات هامشية في قصصه ومسرحياته، وإنما شخصيات واضحة ومستقلة، ومع ذلك لا يخفى ميخائيل في هذه المسرحية (وكذلك في المسرحيات التي ستأتى بعد ذلك) التوتر بين الرغبة في المصالحة وبين مصاعب تحقيقها، كما يكشف أيضا عن التهديد الذي يمثله العربي لليهودى، ويعكس العرب فعلا في مسرحية "لجوء" العلاقة المهينة لليهود كمكون في سلوكهم وأحاسيسهم: "يتعاملون معى وكأنى شخص غريب فى بلد ولدت به". ولكن شعارات "أخوة الشعوب"، التي تشكل الخلفية الأيديولوجية المشتركة لمعظم الشخصيات اليهودية والعربية في المسرحية والتي تنتمى إلى الحزب الشيوعى، لا تخفى الدوافع القومية لدى العرب، بل جاءت على عكس ذلك تؤكد عليها. يبتهج العرب الإسرائيليون فى بداية الحرب لما بدا لهم نصرا عربيا: "حينما تقف حولك مجموعة وتصيح أمامك أنك خصى، جبان، أنثى، عندئذ نخلع السراويل ونظهر عورتنا". تميل رؤية سامى ميخائيل بشأن النزاع نحو الواقعية المتشائمة التي ربما تتبع من تحطم حلم الأخوة اليهودية العربية، حتى داخل أسرة مختلطة تضم عربيا ويهودية فى المسرحية، حيث يتعاطف كل ابن من ابنيها مع الطرف الآخر فى النزاع.

وقد تحولت "المسألة العربية" خلال عقد ما بين الحربين إلى موضوع هام فى الثقافة الإسرائيلية. فالعربى فى هذا السياق هو العربى الإسرائيلى الذى يمكن معه بل وينبغى، كما يعتقد الكتاب المسرحيون، التوصل إلى حل النزاع. وقد عبر المسرح فى هذه الفترة عن التفاؤل حول مستقبل العلاقات اليهودية العربية، وواصل داخل النصوص المسرحية إخفاء الخوف من العربى فى نهاية المسرحيات، تلك النهاية التي لاتحل عقدة الحكاية ولا المواجهات التي بها. والتغير الحاد الذى حدث فى هذه الفترة فى شخصية العربى على المسرح هو نفسه التحول من النمط إلى شخصية إشكالية بكل تفاصيلها، وظهر هذا التغير أيضا فى التحول من الأسلوب الساخر التعليمى إلى الأسلوب الواقعى. فالعربى الإسرائيلى هو الـ"آخر" فى هذه المسرحيات، ولم يكن الفلسطينى من الأراضى المحتلة (الذى يظهر فى عرضين فقط، مسرحية "فصيلة ٣"، مجموعة ١ (محللكا ٢، كيتا ١)) للكاتب دليك فولينيتس، والتي عرضت عام ١٩٨١م، ومسرحية "لجوء") إلا شخصية هامشية ستحتل لنفسها مكانا على المسرح خلال العقد القادم.

الفصل الخامس

الاقتراب والخوف

١٩٨٢م - ١٩٩٤م

بلىقى زئق عضو الكيبوس المتبارل فى حرب لسان فى مسرحه بلعم ٨٢ (مسلكد ٨٢) للكب روعى رشكس - والى عرضت عام ١٩٩٢م على خلففة الانفاضة، وبدور احداتها عن حرب لبنان - مجموعه من اصدقاينا من الكب (١) بغنصون امراه عربيه

ربما نبلغ من العمر سنين عاما من الصعب معرفة العمر لدى هولاء السيدات العربيات انها شى وسط بين امى وجدى ترقد على ظهرها على الارض بضاجعنا شخص بدين مثل الحيوان اما هذا فدا يضربها والضعط عليها بشده الى حد انها فقدت وعيها تماما حينما حا - دوره اخذ الفضة الحديدية من يد الذى ضاجعنا من قبل ووحه لها سلسلة طوله من اللكمات فى وجهها وهشم راسها كله وانا انتهيت تماما من تناول الشطيرة ونزلت من صندوق السيارة سالىى المجموعه ماذا بجرى هناك فقلت ضاجعوا هذا الذى يشه امراه عربيه عجوز هذا ما اعتقدت انه بجرى هناك هذا هو ماحدث مثلما لدى فى الكيبوس بسبرون حفاة نحو حجرة الطعام وطوال الوقت بسبرون راكبين دراجات، ولكن لديهم بغنصون العجاير وفى النهاية بوجهون لهن اللكمات فى الراس

احدثت الحرب تغبيرات عمقه لدى ريف، فهرب من الجس وابعد عن رفاقه فوجد نفسه منبوذا داخل اسرته وكيبوسه حول الاقتراب والاحكام بالسكان العرب المدنين المعادين المنردبين (الذى قضى على ريف واسرائيليين كثيرين بمواجهتهم فى حرب لبنان والانفاضة) العربى الى شخصبة اكثر وافعة، وزادت المخاوف منه ونجد لهذه المخاوف تعبيرات كثره فى العهد الاخير، وخاصة فى المسرح والسينما

لقد قدم المسرح الإسرائيلي عام ١٩٩٣م ستة عروض عن حرب لبنان، فبعض الكتاب المسرحيين شاركوا في هذه الحرب وتحاول أعمالهم مواجهة الصدمة، التي مازالت ملامحها واضحة في الثقافة الإسرائيلية. كانت حرب لبنان (التي أُطلق عليها حرب الخيار)، (ملحيميت بريرا)، ثم أُطلق عليها بعد ذلك "حرب الخدعة" (ملحيميت شولال) عملية عسكرية أثارت خلافا كبيرا في إسرائيل. فهي حرب قضت على المسلمات القومية وخلقت حركة معارضة خلال السنوات التي تعقدت فيها خيوطها وتطلبت وقوع ضحايا من الجنود الإسرائيليين وفلسطينيين كثيرين. وزادت هذه المعارضة بعد المذبحة التي ارتكبتها الميليشيات المسيحية في مخيمات اللاجئين في صابرا وشاتيلا بعدما أعلنت النتائج الخطيرة للجنة التحقيق التي تشكلت بعدها. فقد تدعم لدى قطاع عريض من الجمهور اليهودي في أعقاب هذه الأحداث الرأي الذي يفيد بأنه لا حل للصراع إلا بالتسوية مع الفلسطينيين، وانقسمت الآراء بشدة حول ثمن هذه التسوية. وشكلت حرب لبنان والانتفاضة وكذلك دخول حزب "كاخ" (٢) إلى الكنيست (٣) معارضة فنية حادة لسياسة حكومة اليمين وحكومات الوحدة الوطنية. فقد اعترض المسرح والسينما والأدب والفن والموسيقى، وموسيقى الروك والثقافة الشعبية (مثل أغاني الاحتجاج التي يرددونها الجنود) في الثمانينات والتسعينات، على سياسة استخدام القوة وطالبت بالتسوية مع الفلسطينيين.

وأصبح الفلسطينيون أنفسهم جزءا من الواقع اليومي للمواجهات الحادة وحوار السلام، الذي قربهم إلى عالم الإسرائيليين. وكان بمقدور مناحيم بيجين عام ١٩٧٥م أن يعترض على مصطلح "فلسطيني" حين قال: "إذا استخدمت كلمة فلسطيني بالنسبة للعربي فإن هذا يستدعي منك التسليم بأن هذه الأرض هي فلسطين، وإذا كانت هي فلسطين فإن هذا يعني أنها ليست أرض إسرائيل. وإذا لم تكن هذه الأرض هي أرض إسرائيل فماذا نفعل نحن هنا؟". صور ميرون بنبنشتي عام ١٩٨٨م الوضع الذي يستحيل فيه "الاستبعاد التام لوجود الجماعة الفلسطينية"؛ لأنه يأتي نتيجة لل"هوية المحددة التي يتمتع بها الجانب الآخر ككيان قادر على الصمود الذاتي" (٤)، مثلما حدث في فترات سابقة. ف"المسألة العربية"، التي أصبحت "المسألة الفلسطينية"، تثير لدى اليهود الإسرائيليين أيضا المشاعر العنصرية بالإحباط. فلم يعد ينظر إلى الفلسطيني على أنه شخص يرتكب في حقه إثم قومي واقتصادي وإنما كشخص "يفرض" على الشاب الإسرائيلي أعمالا تعارض ضميره وتربيته. وتعزز زيادة مظاهر الكراهية بين الفلسطينيين واليهود لدى قطاعات عريضة من السكان اليهود وهي المشاعر التي كانت موجودة من قبل، مشاعر الكراهية والخوف والهلع من الفلسطينيين.

ويشير استمرار بحث بنياميني عن صورة العربي لدى الشباب اليهودي الإسرائيلي إلى تغييرات تميل إلى الجانب السلبي في أعقاب الانتفاضة، فقد قارن بنياميني بين صورة العربي الإسرائيلي وصورة العربي الفلسطيني خلال السنوات ١٩٨٤م-١٩٩٠م. لم يبد بين من شملهم البحث عام ١٩٤٨م تقريبا فروقا هامة، ولكن بعد ثلاث سنوات من الانتفاضة: "تركز الموقف السلبي أكثر على العرب الفلسطينيين الذين بات ينظر إليهم على أنهم مصدر تهديد". وأظهر البحث في صورة العرب من سكان المناطق المحتلة تزايدا في بروز ملامحهم، مثل ملامح الخيانة والتطرف والعنف. ويبرز أيضا بالنسبة للعربي الإسرائيلي "موقف سلبي واضح"، فقد نظر إليه منذ الانتفاضة على أنه شخص يصعب الاعتماد على إخلاصه، ولكن صورته أصبحت أكثر إيجابية من صورة الفلسطيني ويبدو أنه أقل تهديدا.

وغذت ثلاثة موجات اعتراض أعمالا كثيرة للمبدعين في الفن الإسرائيلي خلال العقد الماضي: الاعتراض على حرب لبنان، والاعتراض على الموجه العنصرية لدى اليهود سكان إسرائيل، وخاصة الاعتراض على مائير كاهانا^(٥) وحزبه، والاعتراض على استمرار الاحتلال الذي تزايد مع الانتفاضة. وكانت حرب لبنان موضوعا لأعمال فنية كثيرة، كلها تعارضها وتطالب بإنهائها. قدم ديفيد زيف، الذي حرص دائما على مواصلة انتقاده لسياسة إسرائيل تجاه الفلسطينيين، في معرض مشترك بينه وبين جابي كلازمر ألوان أعلام إسرائيل وفلسطين، وتسبب في الضجة المتوقعة، كما استمر في تقديم لوحات فنية أخرى ذات بعد سياسي. ودفعت الرغبة في الاعتراض على السياسة المتبعة والحوار مع العرب بعض الفنانين اليهود إلى إقامة معارض مشتركة مع فنانين فلسطينيين، حيث أقيم معرضان بعنوان "فنانون إسرائيليون وفلسطينيون ضد الاحتلال"، أو "كفى للاحتلال"، وجلب اندماج بعض الفنانين الفلسطينيين في ثقافة الأغلبية توترا ساخرا نحو الفروق في رؤى الثقافتين لتلك الرموز والإشارات. فقد طرح عصام أبو شقرة - الذي رسم لوحة بعنوان "صبار في الأصبص (تسبار بيعتسييس)" - لدى تالي تامير السؤال التالي: "هل يمكن للعربي أن يصبح صبارا"^(٦). ويستخدم الصبار في السياق الفلسطيني لدى الفلاح كوسيلة لرسم حدود المزرعة و"صبار" في العربية تعني "عقدة"، وكذلك تعني "الصبر" و"المثابرة". هذه هي المعاني التي تنسب إلى كلمة أخرى احتلت لنفسها مكانا رئيسيا في المواجهة الإسرائيلية الفلسطينية وهي "الصمود" الذي تعني المواجهة، والاستمرار في الارتباط بالأرض.

واعتبرت الانتفاضة لدى الفنانين الإسرائيليين قضية سياسية وأخلاقية خطيرة، وتعد بشكل خاص عاملا للخوف على وجودهم. وتعاطف الفنان أرنون بن ديفيد - الذي ربط في أحد أعماله كتاباً بين "منظمة التحرير الفلسطينية P L O " و"إسرائيل" و"الرب God"، ووضع تحت كل كلمة من هذه الكلمات الثلاث حرف الهاء بالعبرية - بالفعل مع الكفاح الفلسطيني، ولكنه يخشى على مصيره كيهودي، فيقول: "أثرت الانتفاضة على بشكل قوى، حيث بدأت أشعر بالخوف على كيانى الجسدى، على قدرتى فى العيش داخل هذا المجتمع" (٧). وتناولت بعض الأعمال انهيار المسلمات الصهيونية عن طريق سياسة استعمال القوة مع العرب. ومن هذه الأعمال "الكوفيات" (جمع كوفية أو شال - المترجم) للكاتب تسفى جيفاع، والتي إذا تبناها فنان يهودى إسرائيلى، كما ترى شاريت شاپيرا، فإنه ينقل نفسه من ممثل ثقافة الأغلبية إلى ممثل ثقافة الأقلية ويدعم التعامل معها كجماعة ذات هوية خاصة بها (٨).

بحث الملحنون الإسرائيليون فى الماضى عن علاقة بين العناصر العميقة للموسيقى الغربية وبين الموسيقى العربية. فقد طرح ملحنون إسرائيليون فى العقد الأخير فى أعمالهم "المسألة الفلسطينية" ونجد منهم من استعان بمواد موسيقية عربية. فقد غنى أريك شاپيرا "اعزفى، اعزفى على الأحلام"، وهى قصيدة للشاعر شاؤول تشرنحوفسكى (٩)، مترجمة إلى العربية مع مغنية عربية بأسلوب وأنغام عربية، وعزف أمامها عازف كمان من الفرقة الفلهرمونية مقطوعة متطابقة فى الأنغام الموسيقية للحن القصيدة. ويعترض شاپيرا على الإثم الذى ارتكب فى حق الفلسطينيين، ويعترض كذلك على الحرب المفروضة عليه نتيجة لذلك. وهو لا يدعو مع ذلك إلى إجراء حوار مع الموسيقى العربية. كما أن تسفى فلايشير معجبة بالأنغام أكثر من إعجابها بالمضامين السياسية "وتجد فى اللغة العربية تشويقاً أكثر مما فى اللغة العبرية" (١٠).

ونجد أيضاً - مثلما فى سائر الفنون، كما فى القصة والشعر خلال الثمانينيات - تعبيراً عن الاحتجاج على حرب لبنان وظاهرة كاهانا والانتفاضة. فبعض الأدباء الذين يعترفون بأن للفلسطينيين هوية قوية يختارونهم أيضاً موضوعاً لأعمالهم. فالعربى الإسرائيلى أو الفلسطينى من المناطق المحتلة ليس أكثر من شخصيات هامشية، لكنها "متساوية" فى تشكيلها مع الشخصيات اليهودية، كما نجدها شخصيات رئيسية فى بعض الروايات التى كتبت فى هذه الفترة، وتحكى قصة "عربى طيب (عارفى توف)" (والمنشورة عام ١٩٨٤م) للكاتب يورام كنيوك (١١) (والتي يحمل

فيها البطل اسما بدويا: يوسف شرارة)، تقص بالضمير الأول للعربي الذي عاش في عالمين: الإسرائيلي والفلسطيني، ولا ينجح في التوفيق بينهما. وتختار قصتا "شهيد" للكاتب أقي قلنتين (المنشورة عام ١٩٨٩م) و"أساطير الانتفاضة (أجادوت هاانتفاضة)" للكاتب درور جرين (المنشورة عام ١٩٨٩م) رواة فلسطينيين على خلفية الانتفاضة، ويحكي إيتمار ليفي عن التمرد في قصة "علامات الشمس وعلامات القمر (أوتيتوت هشميش قأوتيتوت هيراح)" بواسطة شاب فلسطيني. وقد أعادت الانتفاضة، التي جعلت من الصبية مقاومين، الأديب الإسرائيلي إلى عالم الطفل الفلسطيني، ولكن هذه المرة بدون الإحساس بالمصالحة التي وجدناها في "العاشق".

ويمكن لثلاثة أعمال من تأليف الكاتب دافيد جروسمان أن تحدد التغيير نحو موضوع العربي وهي: "ابتسامة الجددي (حيوخ هجددي)" (الصادرة عام ١٩٨٣م) و"الزمن الأصفر (هزمان هتسهوف)" (الصادرة عام ١٩٨٧م) و"الحاضرون الغائبون (نوخحيم نفاكاديم)" (الصادرة عام ١٩٨٣م). ونجد من بين هذه الأعمال "ابتسامة الجددي" فقط كعمل أدبي، والعمالان الآخران عبارة عن مقالات صحفية. ويبدو أن العلاقة بين الأدب والمواد المستمدة من الواقع تشير أيضا إلى الرغبة في تحرير العربي من دوره في الثقافة العبرية، ذلك الدور الذي حدده مردخاي شاليف بأنه "حل أدبي" لمأزق الأديب اليهودي^(١٢)، بما يسمح له بعرض مشاكله بنفسه. وقد حاول جروسمان في البداية التوصل إلى حوار مع الفلسطيني في المناطق المحتلة عن طريق الأدب من خلال شخصية حلمي في رواية "ابتسامة الجددي" - فهي شخصية شاذة عن مجتمعها الفلسطيني، تعيش خارج مجاله، والمتاح أمامها فقط هو العلاقات مع المحتلين الإسرائيليين. و"الزمن الأصفر" عبارة عن مجموعة مقالات كتبت خلال تجوال جروسمان - الذي يتحدث العربية - في الضفة الغربية. فهذا الكتاب بمثابة وثيقة تتطلع إلى إقناع القارئ بضرورة التنازل، كيهودي، عن الاحتلال الإسرائيلي، لهذا فهو يصور بإسهاب أضراره للمحتلين والفلسطينيين. وكتاب "الزمن الأصفر" هو النص العبري الأول الذي يحمل الهوية القومية الفلسطينية في جوهره - فلا نجد شخصية فلسطينية شاذة ومختلفة يمكن للإسرائيليين أن يقيموا معها هي فقط علاقة ما وإنما هناك تنوع في الشخصيات يستهدف تمثيل مجتمع كامل تحت سيطرة أجنبية. وقد عاد جروسمان في كتابه "الحاضرون الغائبون" إلى حدود الخط الأخضر وحاول أن يدفع عرب إسرائيل إلى الكلام؛ لأن عملية الفلسطنة لديهم في حالة صراع دائم مع هويتهم كمواطنين في دولة إسرائيل.

وقد أصبح الفلسطيني في القصة خلال هذه السنوات متحدثا عن نفسه. ويعد أنطوان شماس ممثلا بارزا لجماعة الأدباء الفلسطينيين الإسرائيليين الذين يحتلون مكانا بارزا في الأدب العبري (ومنهم كذلك أميل حبيبي ونعيم عرايدي). ويكتب شماس الشعر والقصة بالعبرية، ويترجم من العربية إلى العبرية، ويقوم كذلك بإعداد أعمال أدبية أخرى إلى المسرح. ويتعامل شماس مع شخصية العربي في الأدب العبري بسخرية ويقدمه كـ "شخصية مستديرة" لـ "عربي مستدير، إنسان سريع الإنفعال. فنجان قهوة ساخن، مع كل ما يترتب على ذلك. ساخن وليس مرا، وهي صفة تدل على أنه بلا رائحة ومشبع بإيحاءات سلبية"^(١٣). وخلافا للشخصيات المصطنعة فإن رواية "أرابيسك (عربسكوت)" (الصادرة عام ١٩٨٦م) تقدم تصويرا لعالم العربي الإسرائيلي. والرواية مكتوبة بالعبرية، وهي على حد التعبير الساخر لشماس لغة "ضرة أمه"، التي تربك القراء اليهود بسبب التوتر الساخر بين مضامينها الفلسطينية وثنائها الفني الدقيق.

وقد جعلت السينما الإسرائيلية في الثمانينيات من الصراع مع الفلسطينيين موضوعا رئيسيا، كما جعلت من شخصية العربي أو الفلسطيني شخصية لها وضعية مقبولة بل ومفضلة. تطلق ألا شوحيط على هذا التحول تعبير "موجة فلسطينية في السينما الإسرائيلية"^(١٤). وتتناول معظم الأفلام التي تنتمي إلى الـ "موجة الفلسطينية" حرب لبنان والانتفاضة، ويتعرض بعضها لموضوع عرب إسرائيل: الصراع على الأرض (فيلم "رياح الخماسين (حمسين)" للمخرج دانيال واكسمان، (المنتج عام ١٩٨٢م)، ومنظومة العلاقات بين الشاب العربي أو الفتاة العربية مع الثقافة الإسرائيلية والمجتمع اليهودي (فيلم "العاشق هماهيف" للمخرجة ميخال بت آدام، (المنتج عام ١٩٨٦م)، وفيلم "نادية" للمخرج أمنون روبنشتاين (المنتج عام ١٩٨٦م). وقد قل خلال هذه السنوات عدد الأفلام التي تعرض العربي كمنط سلبى أو ساخر.

وقد تعرضت بعض الأفلام للصراع مع الفلسطينيين من زاوية أضرار الاحتلال بالنسبة للمحتل - خاصة فيلم المخرج أورى برياش الذى يحمل عنوان "واحد منا (إحاد ميشلانو)" (المنتج عام ١٩٨٩م) وفيلم المخرج آلى كوهين الذى يحمل عنوان "أصبغان من صيدا (شتاى أتسبعوت ميتسيون)" (المنتج عام ١٩٨٦م) والذى يعرض حرب لبنان من رؤية إسرائيلية. ونجد فى مقابل هذه الأفلام أفلاما أخرى تتبنى الرؤية العربية أو الفلسطينية - منها فيلم المخرج رافى بوكاى الذى يحمل عنوان "أقنتى پوپولو" (المنتج عام ١٩٨٦م) والذى تدور أحداثه على خلفية صحراء سيناء بعد حرب

١٩٦٧م، حيث يلتقى جنديان مصريان مع مجموعة من الجنود الإسرائيليين، ويلتقى يهودى فى فيلم "زواج وهمى (نيسوئين فيكتيقيم)" للمخرج حايمم بوزجلو (المنتج عام ١٩٨٨م) مع الواقع الإسرائيلى كواحد من جماعة عمال بناء فلسطينيين، والجازبية التى تلفت أنظار الإسرائيلى لدى حلمى فى فيلم "ابتسامة الجدى" للمخرج شمعون دوتان، (والمنتج عام ١٩٨٦م)، تنقل مركز أحداث الفيلم إلى الفلسطينى. وقد أنتجت أفلام كثيرة فى الثمانينيات يظهر فيها الفلسطينى كشخص مثالى، يتمتع بالنشاط والفاعلية (والجازبية الجنسية كذلك)، والذى يتفوق فى صفاته على البطل اليهودى الذى يدخل فى مواجهة معه، أو يقارن به. ويتجه بعض منتجى الأفلام إلى إضفاء صفات إنسانية على العربى وكذلك دعم حقوقه بل وإضفاء المشروعية على كفاح المنظمات مثل منظمة التحرير الفلسطينية، ويقودهم هذا التوجه أحيانا إلى قدر من المثالية، وهو ماصوره يهودا (چاد) نئمان فى سخرية على أن "العربى الطيب هو العربى فى الفيلم السينمائى" (١٥).

ويمكن أن نشير بشأن التناقض بين الرغبة فى المصالحة وبين فهم الواقع خارج السينما، والذى يرفض إمكانية وجود حل إيجابى، إلى نهايات الأفلام التى تأتى بتشابهة فى معظمها. فالقصص العاطفية بين رجل وامرأة من الشعبين تنتهى دائما بالانفصال أو بالإبعاد (كما فى فيلم "العاشق")، أو الابتعاد بالرغبة (كما فى فيلم "جسر ضيق جدا (جيشير تسار مئود)" للمخرج نسيم ديان (المنتج عام ١٩٨٥م)، بل والقتل (كما فى فيلم "رياح الخماسين"). ويمكن أن تكون علاقات الصداقة بين اليهود والعرب محتملة فى السجن، كما فى فيلم "خلف القضبان (مياحوراي سوراجيم)" (المنتج عام ١٩٨٤م) إلا أن هذه العلاقات أيضا بلا أمل فى الاستمرار. كما تنشأ صداقة فى فيلم "نهائى الكأس (جمار جاقيع)" للمخرج عيران ريكليس (المنتج عام ١٩٩١م) بين الأسيرين، وهم هذه المرة فلسطينيون، والمأسورين - ضابط وجندى إسرائيلى. وتنتهى هذه الصداقة بمقتل الفلسطينى. كما نجد أفلاما تحوى قدرا من التقارب بين ممثلى الشعب مثلما فى فيلم "أقنتى پوپولو" أو "ابتسامة الجدى" و"تحل" نهاية الفيلم بالموت، وتستعير بعض الأفلام التشبيه الذى أوجده الكاتب سامى ميخائيل حين قال: "من المؤكد أنك شاهدت فى الشارع ذات مرة كلبين ملتصقين فى وضع تكاح، وهما يتلويان ويصرخان ولايستطيع كل منهما التخلص من الآخر، ويجذب كل منهما الآخر. هذه هى نفس العلاقة بين اليهود والعرب فى فخهما القدر". ويجسد فيلم "ليلة (ايلا)"

للمخرج جور هيلر (المنتج عام ١٩٨٦م) الذي يُكبل فيه ضابط احتياط مع شاب فلسطيني رغما عنهما، هذه العلاقة القسرية المفروضة، وحينما ينجح المقيدان في التخلص من القيود ومن عدم الثقة المتبادلة بينهما، يُطلق النار خطأً على الشاب الفلسطيني فيرديه ميتاً وهكذا تحمل نهاية الفيلم هذه المأساة.

وما زال دخول فنانيين سينمائيين فلسطينيين إلى الثقافة الإسرائيلية محدوداً. فقد أنتجت أفلام قليلة لمخرجين فلسطينيين خلال الثمانينيات. كما أن فرص إقبال جمهور المشاهدين اليهود أو العرب لمشاهدتها ليست كبيرة. والحقيقة هي أن أفلاماً فلسطينية كثيرة ينظر إليها على أنها نصوص توثيقية أنتجت لأهداف إعلامية. ويشذ عن ذلك فيلم "زواج في الجليل (حتونا بجاليل)" للمخرج ميشيل خليفة (المنتج عام ١٩٨٧م) والذي صورت مشاهدته في بلجيكا وفرنسا، والذي يعرض الحكم العسكري على أنه أصم وأخرق، ولكنه يقدم المجتمع الفلسطيني كمجتمع أبوى متحجر، ويتذمر على الوضع المتدني للمرأة في هذا المجتمع. وقد أنتج راشد مصراوي، وهو فلسطيني من غزة، بعض الأفلام منها "المأوى (هميكالات)" (المنتج عام ١٩٨٨م) وتدور أحداثه حول عامل بناء فلسطيني يعمل في تل أبيب وينام في مأوى داخل المبنى الذي يعمل به. وتدخل في الفيلم شخصيتان تمثيليتان في مواجهة، ويتكرر ظهورهما مرات عديدة على المسرح الإسرائيلي، وهما العربي الخانع شبيه سمطوخا (سليم داو) والعربي الثائر المعتز بذاته (محمد بكرى). ويبدو من هذه الناحية أن السينما الفلسطينية تتكيف مع أشكال عرض الفلسطينيين في الدراما الإسرائيلية وتترجمها إلى الصور التي تناسبها.

وقد كان لقيام ممثلين عرب بأداء أدوار العرب (وأدوار اليهود أيضاً) تأثير على النصوص السينمائية وعلى استقبال الجمهور لها، الجمهور اليهودي والعربي سوياً. وكان الممثل العربي في بعض الأفلام - مثلما كان في بعض العروض المسرحية التي شارك فيها ممثلون عرب - شريكاً في كتابة الدور الذي أداه في الفيلم. وكان أداء الممثلين العرب للأدوار أمراً مقصوداً من جانب المخرجين بهدف القضاء على نمط العربي لدى المشاهد اليهودي، وقد شرح إورى برباش ذلك في فيلم "خلف القضبان" حيث قال أنه "أراد أن يسير ضد التصور السلبي والآراء المسبقة التي جاء المشاهد وهو يحملها"، ولهذا وقع اختياره على محمد بكرى لأنه رجل طويل القامة ووسيم، عيناه زرقاوان، وشعره أصفر، وتقود الرغبة في التغلب على النمط وتقديم حل للنزاع بعض الفنانين السينمائيين إلى تجاهل أو تشويه الجوانب السلبية في الشخصية الموجودة في

سيناريو فيلمهم. فقد بدأ بكرى أمام راحيل نئمان "قديسا، وجهه صاف، وشخصيته لاتشويها أية شائبة، يتصرف بنبل" وتتقصه فقط "الهالة المسيحية حول الرأس" (١٦). ويؤدى بكرى فى الفيلم دور فدائى مسجون لأنه وضع قنبلة فى أتوبيس مكتظ بالركاب. ويعرض فيلم "نهائى الكأس" للمخرج عيران ريكلير، (المنتج عام ١٩٩١م) بكرى كقائد لمجموعة فلسطينية كنسخة دقيقة لصورة المحارب الإسرائيلى، هذا على الرغم من أن الحوار الدائر خارج السينما مازال يطلق عليهم اسم "مخربين".

يضع المسرح الإسرائيلى خلال السنوات ١٩٨٢م-١٩٩٤م "المسألة العربية" وسط ذخيرته المسرحية. فأكثر من مائة نص مسرحى، تدور بشكل مباشر أو غير مباشر حول هذا الموضوع، عرضت على مسارح مختلفة خلال هذه السنوات. والجديد فى الأمر خلال هذه الأثناء هو أن بعض العروض قدمت على مسارح كبيرة وأمام جمهور عريض ومتنوع، ومن هذه العروض "فلسطينية (پلاسيثائيت)" (الذى قدم عام ١٩٨٥م) و"علامة القدس (سيندروم يروشاليم)" (الذى قدم عام ١٩٨٧م) والمسرحيتان من تأليف الكاتب يهوشوع سوبول (١٧)، وعرض "رحم فندقى (ريحيم پونداكى)" (الذى قدم عام ١٩٩٠م) للكاتبة شولاميت لايبيد (١٨)، كما نجد الإعداد المسرحى من جانب شموئيل هسيفرى لرواية سامى ميخائيل "بوق فى الوادى (حتستسورا بوادى)" (والذى قدم عام ١٩٨٨م). وتواصل معظم العروض فى أن تكون مقدمة فى الهامش على مسارح صغيرة أو مهرجان عكا والتي كانت فى هذه الأثناء أطر معارضة لسياسة الأغلبية. وكان لسيرة حياة الكتاب المسرحيين الذى كتبوا فى هذه الفترة أثر هام على تعاملهم مع الفلسطينيين، فالكتاب الشبان الذين خدموا فى الجيش فى لبنان أثناء الحرب عبروا عن ذكرياتهم فى المسرحيات (ومنهم يعنكلا يعكوفسون ويجال عزراتى وسيناي بيتر ورامى بيئير وإيلان حاتسور وروعى رشكس)، واستمر عرضهم فى معالجة "المسألة الفلسطينية" فى أعقاب الانتفاضة. وقد تميزت هذه الفترة بالمشاركة المتزايدة للممثلين والمخرجين العرب الإسرائيليين (سليم داو وفؤاد عواد ومكرم خورى ويوسف أبو وردة ورياض مزاروى)، وكذلك الكتاب المسرحيين العرب الإسرائيليين (أميل حبيبي وسلمان ناتور ورياض مزاروى وأنطون شماس كمترجم ومعد للمسرح) كجزء فى حركة هامة يتحدث فيها العربى الإسرائيلى والفلسطينى من الأراضى المحتلة على المسرح الإسرائيلى بلغتهم هم أو بلغة العدو ويعرضون مشاكلهم عليه.

ويشير العمل المشترك بين اليهود والعرب، والذى قدم قبيل اندلاع حرب لبنان، إلى بداية التحول فى التعامل مع الموضوع الفلسطينى. فقد كانت مسرحية "هم (هيم)"

تأليف الكاتبة مريم كيني وكتاب آخرين ومنهم رياض مساروي وإخراج جوزيف تشايكين (والتي عرضت عام ١٩٨٢م) عرضا مكونا من مشاهد عديدة حول الصراع بين اليهود والعرب، فمن ناحية الشكل يعد هذا العمل استمرارا لعروض سابقة مثل "التعايش" و"ثقب في الجدار"، ولكنه يختلف عن العروض التي تدعو إلى التعايش في أنه نص يعرض المشاكل بكل خطورتها، ويظهر هذا حينما تكون خلفيتها اندلاع حرب لبنان التي تشكل جزءا منها. وعرضت المخاوف المتبادلة بين اليهود والعرب لأول مرة في مسرحية "هم" كمباراة للاحتمال والصبر بين ممثلين يهودي وعربي سيناي بيتر وغسان عباس.

"سيناي: عدنا إلى بيتنا. لم يقولوا لنا أنه يوجد عرب هنا. وحينما قالوا لم يكن أمامنا مايمكن أن نهرب إليه وعندئذ انقضوا علينا، المذبحة في الخليل، القتل في صفد، برينر، أنتم تذكرون أنهم قتلوا لنا برينر.

غسان: من ناحية روعنا اليهود، فقد نفذوا مذبحة دير ياسين، ومن ناحية أخرى فإن قادتنا قالوا لنا لا بد أن نهرب لأننا سنعود بعد قليل. لقد كان لنا نحن أيضا شتات ... مخيمات لاجئين. لم يعط العرب لنا شيئا، كنا مثل السردين ... لم يريدونا في أي مكان. يقولون لنا أننا خونة بعدما بقيت فلسطين لليهود. عودوا إلى المكان الذي ولدتم فيه. نعود إلى أين؟ فاليهود لا يريدوننا والعرب لا يريدوننا. لا يريدونني في أي مكان. كما أنهم لا يعطونني الجنسية. والآن يلقي اليهود القنابل من أعلى.

سيناي: كل العالم معاد للسامية.

غسان: من هو السامي؟ أنا أيضا سامي!

سيناي: أنا سامي.

كلاهما: معاد للسامية.

سيناي: ... مطلع العقارب، الطريق الساحلي. نحن الذين نمد يدا إلى السلام اضطررنا إلى خوض ست معارك.

غسان: في بيتي مذبحة دير ياسين وكفر قاسم، كل السكان أبيدوا في قلقىلية. حكم عسكري. مصادرة أراضي.

سيناي: السجناء الصهاينة. الصهاينة.

غسان: اعتقالات إدارية.

سيناي: من الأفضل الآن أن تنصت إلى جيدا. فنلت شعبي أبيد في أحداث النازي.

غسان: لا يصح إلا الصحيح. ليس شعبي كذلك.

وقد حل الفلسطيني محل العربي الإسرائيلي في نصوص مسرحية عديدة. ومن خلال ذلك قل عدد العروض التي تتناول العلاقات بين اليهود والعرب الإسرائيليين لتحذ من مسرحيات "التعايش" التي عرضت في هذه الفترة، ومعظمها في إطار تعليمي. وقد شملت التغييرات كذلك اختيار أساليب العرض. فمعظم النصوص المسرحية عرضت في الفترات السابقة العربي الإسرائيلي أو الفلسطيني في عمل ساخر أو مجموعة مشاهد (كولاچ) أو كوميديا. ونجد في هذه الفترة أيضا شخصيات عربية في عروض ساخرة أو مجموعة مشاهد، ولكن معظم هذه العروض تحمل طابعا يميل إلى الواقعية. وربما يرد هذا إلى أن المشاكل مستبعدة إلى حد ما أو على الأقل مقدمة في المسرح على أنها واقع يجب مواجهته. كما أن طرق التشكيل مختلفة. وقد قدمت في فترة سابقة (كما تشير أسماء المسرحيات في السبعينيات والتي تضم شخصية عربية: "مستأجر من الباطن (ديار مشنيه)" و"شركاء في السكن (شوتافيم بديرا)" و"جيران (شخينيم)" و"بيت متنازع عليه (بايت مسوخساخ)" وغير ذلك) عروض كثيرة في مكان مغلق وخاص. وأخفيت العلاقة مع العربي عن "المقدمة" فلم تظهر في الأماكن "العامة". وفي المسرحيات التي قدمت في العقد الأخير يلتقى يهود وفلسطينيون أيضا على خشبات المسارح التي يشكل ديكورها على هيئة أماكن عامة مثل: المستشفى والاستديو التلفزيوني والمقهى ومكان الاستشفاء وكذلك في متحف محاربي الجيتوات. ومازالت العروض التي تضم شخصيات فلسطينية فقط تواصل مظاهر "الإخفاء" من خلال ديكور "الوجه" وتجرى أحداثها داخل غرف مبنى (مثل مسرحيات "المتفائل (أويتيميست)", و"المقنعون (رعوليم)" و"عبير" و"أم الرويابكيا" و"المخطاف (عوجين)" و"الحجر الأول (هاأيقين هارشونا)").

وقد أدى ممثلون عرب إسرائيليون دور الشخصيات الفلسطينية في معظم العروض التي طرحت الموضوع الفلسطيني. وشارك ممثل أو ممثلة في كتابة النص في بعض العروض مثل مسرحية "هم" ومسرحية "الخارج (هوتسا)" أو مسرحية "العمل يجعلك حرا (أربايت ماخت فراي)", (التي عرضت عام ١٩٩١م). كما لم يعد المخرجون الإسرائيليون في حاجة إلى استراتيجيات غير مباشرة لتقديم الموضوع الفلسطيني

على المسرح. ومع ذلك نجد منهم من استخدم عروضاً من الذخيرة المترجمة كحيلة ساخرة، فقد أدى يوسف أبو وردة دور شخصية أجنبي إيطالي يدخل إلى محل بقالة يمتلكه يهودى فى نيويورك ويعشق ابنته فى مسرحية "المساعد (هعوزير)" عن رواية للكاتب "برنرد ملمود" أعدها للمسرح عيران پرايس وأخرجها حنان شانير، (والتي عرضت عام ١٩٨٣م)، وأدى مكرم خورى دور لوفاخين، ابن الملتزم الذى يشتري المزرعة التى عمل فيها أبوه فى مسرحية "حديقة الكرز (جان هدوقدوثيم)" إخراج عمرى نيتسان (عرضت عام ١٩٨٨م). وتقدم بعض العروض كـ "شروح عامة" لمسرحيات من الذخيرة العالمية، التى توجه إلى الجمهور الإسرائيلى. ومن هذه العروض "نساء طروادة (نشأى ترويا)" تأليف الكاتب أروبيدس^(١٩) وأعدها للمسرح الكاتب چان پول سارتر^(٢٠) وأخرجها لوهيك فرايتج، وفى انتظار جودو (محكيم لجودو)" للكاتب صموئيل بكيت ترجمها وأعدها للمسرح أنطوان شماس وأخرجها إيلان رونين (عرضت عام ١٩٨٥م). وقد جاءت ترجمة الحوار واستخدام حوار باللغة العبرية مختلطا بالعربية وتم توزيع الأدوار (ممثلون عرب كعمال بناء وممثل يهودى كصاحب العمل فى عرض مسرحية "فى انتظار جودو") وديكور المسرح (معسكر خيام للاجئين فى مسرحية سارتر وموقع بناء فى مسرحية بكيت) والملابس (لاجئون يرتدون ملابس فلسطينية أو عمال عرب بلبسهم التقليدى) والموسيقى (ضوضاء الطائرات وعناصر شرقية فى موسيقى الملحن عوفير شلاحين فى مسرحية "نساء طروادة") وعناصر أخرى من لغة المسرح، كل هذا جعل هذه العروض تحتل مكانا بارزا فى الصراع مع الفلسطينيين.

ويمكن أن تشير دراسة تقديم الشخصيات العربية فى بعض المسرحيات التى كتبها هليل ميتلپونكت إلى التغيير الذى حدث فى تشكيل المسرح الإسرائيلى خلال الثمانينات، فقد وضع ميتلپونكت فى بداية عمله ككاتب مسرحى شخصيات عربية داخل مسرحية. وكانت شخصية أحمد فى مسرحية "الأمل الأخير لشارع نحماني (هتيكفا هاأحرونا شيل رحوف نحنلنى)" (عرضت عام ١٩٧٤م) نمطا للعربى "سمتوخا" الذى من خلاله انتقد الكاتب المسرحى المجتمع الإسرائيلى البرجوازي، وفى مسرحية "مياه الأعماق (ماى تهوم)" (عرضت عام ١٩٧٧م) حيث يقدم مجموعة هامشية من الأفراد الإسرائيليين تنتمى إلى طبقة اجتماعية دنيا، لايشذ عنها فى ذلك داود العربى، وتدور أحداث مسرحية "جنود خرجوا إلى الطريق (حياليم يتسنوا لديرىخ)" - وهى إعداد مسرحى لرواية للكاتب فيليس هول - حول موت أسير عربى لضرورة أمنية، وفى نظرة إلى الخلف نجد أن ميتلپونكت تعامل مع هذه المسرحيات على أنها "آلة لتسجيل الصوت Tape-Recorder" يستخدمها فى كتابته "وعلى امتداد

الوقت توقفتُ عن الانفعال من الشيء الذي ينظر إليه على أنه تجديد ... لأننى قادر على كتابة عمل يصعد فيه ممثل له شارب ويتحدث بلهجة عربية ويقولون عنه اسمه أحمد وهو عربى ويتحدث العبرية على مسرح إسرائيل" (٢١).

وقد أعد ميتلپونكت للمسرح بعد توقيع اتفاقية السلام مع مصر "ثرثرة فوق النيل (بيفوتيم عل هنيوس)" عن رواية للكاتب نجيب محفوظ (والتي عرضت عام ١٩٨٢م) فجاءت مسرحية تحاول أن تخلق مقابلة بين الطبقة المثقفة المصرية التي صورها محفوظ على أنها تهاجر إلى داخل نواتها، وبين ذلك القطاع من جمهور المسرح الإسرائيلى المؤيد لليسار والمتفق فى الرأى مع ميتلپونكت، وهى فترة مشابهة للفترة التى حكم فيها اليمين، ولانجد فى مسرحيات أخرى كتبها ميتلپونكت شخصيات عربية مشاركة، ويقتصر حضورها على الحديث عنها فى الحوار أو تسجيل الأصوات، مثلما فى مسرحية "بقالة (مخوليت)" (التي عرضت عام ١٩٨٢م) ومسرحية "قطيعة مؤقتة (بيروود زمانى)"، حيث نجد بعض أشكال تناوله للفلسطينى، والتي ستظهر بعد ذلك بشكل لاذع فى مسرحياته، وتتحدث أستاذة المسرح فى مسرحية "قطيعة مؤقتة" فى حجرة الفندق، حيث تشرح علاقاتها مع زوجها، وربما يكون هذا بالنسبة لها بمثابة ملاذ من حواراتها مع نفسها من خلال التسجيلات، وفيها تسمع شهادة عن الاستجاب والتعذيب الذى مارسه ضدها رجال الأمن الإسرائيليون. وي طرح صوت الفلسطينى وإقحام واقع الاحتلال فى مسرحية تدور أحداثها فى شمال تل أبيب رأيا مفاده استحالة الانفصال عن "القضية الفلسطينية"، حتى فى ظروف العزل، التى اختارتها شخصيات المسرحية ومعظم المشاهدين فى العرض. وقد حدث فى عام ١٩٨٦م تحول هام لدى ميتلپونكت، فقد توجه إلى جماهير أخرى وخاصة جماهير الشباب، فهو يعرض أمامهم ويشكل ساخر الصراع مع الفلسطينىين فى عملين أوبرالين - "مامى" (الذى عرض عام ١٩٨٦م) وهو من الأعمال المسرحية التى تنبأت بالانتفاضة، ومسرحية "سمارا" (التي عرضت عام ١٩٩٢م) وتعاملت مع الانتفاضة على أنها كابوس إسرائيلى.

وتشير مسرحيات ميتلپونكت إلى عملية تمرس سياسى. فقد قدمت فى البداية شخصية العربى الإسرائيلى والمصرى كشخصيات فنية تخدم آراء فكرية مختلفة، ثم ركز بعد ذلك على أصعب قضية وهى الصراع مع الفلسطينىين، ويبدو أنه هنا بصدد عملية تحليل نفسى مسرحى تدفع الكاتب المسرحى إلى استيعاب إمكانية مناقشة "القضية الفلسطينية"، ونجد مثل هذه العملية لدى كتاب مسرحيين آخرين، فالفلسطينى

فى مسرحية "بقالة" ىرد فى ثنايا الحديث عن أسباب المخاوف، وفى مسرحية "قطيعة مؤقتة" ىسمع العربى فقط كشاهد فى شريط الكاسيت، ولكنه ىتحول فى مسرحية "مامى" إلى مجموعة من ثمانية مغتصبين، وفى مسرحية "سمارا" تدخل روح فلسطينية قتلت فى الانتفاضة كنوع من التناسخ فى روح ضابط احتياط إسرائيلى، فهذا بمثابة "تناسخ فلسطينى" ىمكن أن يقدم توترا ساخرا وهاما لأولئك المشاهدين الذين ىتذكرون "التناسخ" الآخر، الذى أوجد فن المسرح العبرى (٢٢).

وقد غيرت الانتفاضة المواقف والصور، وخلفت أمالا وآلاما. فقد دعم فشل سياسة "العصى" فى قمع التمرد وأضرارها على إسرائيل كدولة، إلى جانب الخوف على تنشئة الشباب الإسرائيلى على المواقف المؤيدة للمصالحة. ومع ذلك ىعتقد زئيف شيف وإهود يعرى أن الانتفاضة قوضت الأمن الذاتى للمجتمع الإسرائيلى "والمخاوف التى استبعدت خلال سنوات طوال نهضت من جديد" (٢٣). وتفاقت هذه المخاوف حينما وصل الصراع إلى مرحلة وصفها باروخ كيمرلنج بأنها "صراع فردى ولكنه شامل أيضا، حيث ىحمل كل فرد من الجماعتين الصراع إلى حيث ىتجه، سواء كان هو الضار أو المضرور" (٢٤). وتتضمن شخصية الفلسطينى فى الانتفاضة عناصر مخيفة لدى الكاتب المسرحى الإسرائيلى المؤيد للمصالحة أيضا. وتصور بعض المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد التى نشرت تحت عنوان "المأساوى والعبثى (هتراچى قهاأفسوردى)" للكاتبة المسرحية ذات التوجهات اليمينية أقيفا جلاى إسرائيل بعد التسوية السياسية مع الفلسطينيين، ونجد فى إحدى هذه المسرحيات تطورا مخيفا لفكرة الذبيح (عكيدات ىتسحاق) حيث ىضرب فلسطينى عنق طفل يهودى ويرديه قتيلا، وهو ابن رئيس الحركة التى تنادى بإعادة الأرض للعرب. وتختلف المخاوف لدى كتاب مسرحيين آخرين، فالفلسطينى لايشبه النمط القاتل الذى قدمته جلاى، ولكن بعض النصوص المسرحية - خاصة التى قدمت منذ اندلاع التمرد - تكشف عن مخاوف مشابهة.

اندلعت الانتفاضة فى التاسع من شهر ديسمبر عام ١٩٨٧م بعد مضى عدة أيام من بداية عروض مسرحية "مظهر القدس" للكاتب يهوشوع سوبول، وقد جعل تقارب نبوءة الكاتب بقرب خراب بيت الكاتب المسرحى مع الأحداث التى تجرى فى الأراضى المحتلة من الصعوبة بمكان استقبال العرض بالإيجاب. فسوبول لم ىتوقع من البداية التمرد الذى نشب أثناء بروقات المسرحية، ولكن كان بمقدوره تخيل واقع مشابه وأنا أكتب مسرحية "مظهر القدس" عرضت البلاد وهى مليئة بالصور التى تثير الخوف والكراهية (الحيوانات التى لها قدمان، والصراصير المسحوقة، والمخربون)، تستعذب

مخاوفها، وتغرقها الدوافع العنيفة والمدمرة". وعرضت على المسرح قبل ذلك "نبوءات" وتحذيرات الكتاب المسرحيين من اندلاع أحداث العنف، فسويول نفسه عرض في مسرحية "فلسطينية" (التي قدمت عام ١٩٨٥م) شخصيتين متطرفتين تجسد الكابوس الإسرائيلي: يهودى ومسلم، وكلاهما يتوبان ويصلان إلى حد التطرف الدينى والعنف الشخصى. وقدم كوفى نيڤ فى مسرحية "كرمبو فى أرض العدو (كرمبو بأرييس هاأويڤ)" (التي عرضت عام ١٩٨٦م) متطرفين دينيين أحدهما يهودى والآخر شيعى، وألصقت الكوميديا التي قدمها نيڤ لكليهما ذيولا مع فتيل متفجر سيجعلهما إشعاله قنابل حية. وتقدم الانتفاضة فى مسرحية "النفط (نيفيت)" للكاتب أقرهاام شوشنر(والتي عرضت عام ١٩٨٦م) على أنها لاتخص العرب بل تخص اليهود. فالعرب هم الحكام واليهود هم العبيد الذين يخضعون للتفتيش المهين عن هوياتهم والتنكيل البدنى. ويصعد الطرفان الصراع، ويؤكد المتمردون اليهود "بأنه خلال عشر سنوات لن يبقى عربى واحد فى العالم" (المسرحية ص٤٢)، والعرب يؤكدون لليهود بأنهم سيمحونهم من التاريخ (المسرحية ص٤٢). وقدمت المسرحية الأوبرالية "مامى" للكاتب ميتلپونكت شتظف العيش والرغبة فى الانتقام لدى الفلسطينيين كعامل يساعد على حنمية وضرورة الانفجار. وتغتصب مامى فى المسرحية على يد "سبعة مقهورين / سبعة فلسطينيين" ترافقهم موسيقى الآلات الوترية وموسيقى الروك الرقيقة (التي وضعها يوسى مر حاييم وإيهود بناى) كنوع من التطابق الموسيقى للعنف فى المشهد ولتساعد كذلك فى تصعيده "عشرون عاما من الاحتلال/ لن ننتظر المزيد، وسنخلص فلسطين بالقوة الجنسية والذراع". ولم يساعد العنف الذى لايمكن مواجهته، ولاتوسلات مامى ولا علاقة الأخوة التي تربط إسماعيل وإسحاق ولاعلاقة "المظلومين" التي تربط بين مخيم اللاجئيين ومدينة التعمير (عيارات بيتوح)(٢٥) التي جاءت منها، الفلسطينين المصرين على الزود عن كرامتهم:

طردتم أولادنا/ باسم الديمقراطية، نهبتم حقولنا، باسم الجغرافيا، أغلقتم المدارس/ باسم التربية/ أطلقتم علينا "نازيين" و"صراصير"/ من خلال الغوغائية/ سنضربك يمامى/ يمامى/ من خلال الأيديولوجية.

وتنذر ثلاث مسرحيات عرضت قبل عدة أشهر من بدء الانتفاضة باندلاع شرارتها وهى: مسرحية "الزمن الأصفر" (التي عرضت فى شهر أغسطس لعام ١٩٨٧م) ومسرحية "حمدو وابنه (حمدو أوفنو)" للكاتب يتسحاق بوتون (التي عرضت فى شهر يوليو لعام ١٩٨٧م) ومسرحية "الغزاوية (عزتيم)" للكاتب موتى بهراف (التي عرضت فى شهر أكتوبر عام ١٩٨٧م). وقد مسرحت المعدة والمخرجة ألا الترممان فى

مسرحية "الزمن الأصفر" "حديث الفلسطينيين"، الوارد في الشهادة الوثائقية التي كتبها جروسمان، والتي تعرض "بصدق" موضوع الفلسطينيين من الأراضي المحتلة. وتعالج المسرحية موضوع الاحتلال وتأثيراته: الاحتقار والتبعية والاستغلال والخوف، كل هذه حول الفلسطينيين إلى "أموات أحياء"، ولكنه يمنحهم أيضا هوية: "لنا هوية ولم تكن لدينا من قبل، ونحن نتعلم منه الكثير من الأشياء". ويقدم الإسرائيلي في المسرحية على غرار الحكاية السياسية التي تدور حول ملك عظيم "يسكن في قصره وهناك يحيطه الكثيرون من الحراس ولاينام ليلا، لأنه يعرف أنه في أية لحظة يمكن أن يأتي شخص ما ليأخذ منه التاج". كما نجد في النص بعض الإشارات للعنف والتهديد الذي يجد الإسرائيلي لدى الفلسطيني: "نحن نريد حلا بالقوة، فما أخذ بالقوة سيرد بالقوة" هذا ماتؤكد مربية الأطفال وهي تتحدث إلى الأطفال في الروضة، ويتنبأ المثقف العربي "بأنه إذا خرجتم من هنا ستحدث هنا وعلى الفور مذبحه ضخمة ... في البداية سيقتلون كل من كانت له علاقة مع إسرائيل ... وأولئك المشبوهين بالتعاون ... وبعدما يقتلون نصف السكان هنا يبدأون في قتل بعضهم في صراع على السلطة". ونجد في مسرحية "حمدو وابنه" للكاتب يتسحاق بوتون ثلاثة عمال نظافة في أحد أحياء مدينة عبرية مستغلين ومحتقرين على يد كل من يرتدى الزي العسكري "سجل أنهم داسوا على أبيك كالحشرة". توقع بوتون تمرد الشبان الفلسطينيين، الذين ولدوا في ظل الاحتلال، على مسلمات آبائهم وقيمهم^(٢٦). ويحاول الأب في المسرحية إرضاء السلطات الإسرائيلية ويطلب تصريحا بالعودة إلى بيته الذي أغلق، بينما يريد ابنه "تدميرهم". وفي مسرحية "الغزاوية"، التي عرضت قبل اندلاع شرارة الانتفاضة بشهرين، يحتج موتى بهراف بقوله "نحن نقف على حافة قنبلة ضخمة ... فأصبح العربي قنبلة موقوتة ... فطالما أننا نسيطر على شعب آخر فإننا نضر أولا وقبل أي شيء أنفسنا". والمجتمع الذي يصوره بهراف مجتمع بدائي متوحش وعنيف تنتشر فيه عادة الثأر الإجبارية. كما نجد في المسرحية كذلك ثلاث شخصيات تقيم في تل أبيب وتتعيش من القيام بأعمال المطبخ والنظافة. وقدمت هذه الشخصيات على أنها مستغلة ويمارس ضدها عنف مهين. ويعتقل رجال شرطة حرس الحدود بعضهم في أحد المشاهد، ويضربونهم ويضطروهم إلى خلع سراويلهم، وسيؤدى هذا العنف وشظف العيش - وفق رؤية بهراف - إلى التمرد، وتؤكد إحدى هذه الشخصيات على ذلك أمام شرطة حرس الحدود فتقول "سنقضى عليكم ... واحدا واحدا". وتغنى إحدى هذه الشخصيات في

نهاية المسرحية مع أم كلثوم ويقسمون على عدم نسيان "الأرض المقدسة"، وخلال ذلك يعدون قبلة تنفجر فيهم.

أصابت الانتفاضة في سنواتها الأولى المسرح الإسرائيلي بـ"الصمم" الذي استمر عامين، كانت أسباب هذا "الصمم" نفسية أيضا، وفسر عيتير أورفان وإيتمار لوريا تجاهل إسرائيليين كثيرين للانتفاضة على أنه رد فعل على الخوف والصراع الذي يقدمهما الواقع لهم "فيمارسان عوامل نفسية لمحو أو إنكار تواجد هذه الظواهر"^(٢٧). وتعاملت ثلاث مسرحيات قدمت عام ١٩٨٨م مع خطر تشويه الصورة الأخلاقية للشباب "الإسرائيلي" كجندى فى الأراضى المحتلة وهى: مسرحية "واحد منا (إيحاد مشلانو)" للكاتب بنى برياش (التي عرضت عام ١٩٨٨م) ومسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش (أفرايم حوزير لتساقا)" للكاتب يتسحاق لأور (التي عرضت عام ١٩٨٩م) ويشكل خاص مسرحية "السراب (تعتوعون)" للكاتب يتسحاق بن نير^(٢٨) (التي عرضت عام ١٩٩٠م). ومن بين هذه العروض الثلاثة تم إعداد أحدها مسرحيا عن رواية بن نير وهى بالفعل "نص عن الانتفاضة". أما مسرحيتا برياش ولأور فهما "مسرحيتا احتلال" كتبتا قبل الانتفاضة وعرضتا بعد اندلاعها، وتجسد مسرحية "واحد منا" تجاهل التمرد، وتمثل الموقف العنصرى الذى اتخذته مسرحيات "جيل فى البلاد" وتتناول هذه المسرحية تخطبات المحارب العبرى، وتدور أحداث هذه المسرحية حول التحقيق الخاص بملايسات موت سجين عربى كان متهما بقتل ضابط فى سلاح المظلات، والمحقق الذى خدم فى السابق فى الوحدة التى خضعت للتحقيق هو "واحد منا"، ويتوقع زملاؤه منه تبرئتهم، على الرغم من أنهم ضربوا السجن ليُجبروه على الاعتراف ثم قتلوه بعد ذلك، وقد ألغى برياش الفلسطينى من المسرحية، فهو لا يرى ولكن يُسمع فقط من شريط سُجِّت عليه لحظاته الأخيرة، فهو ليس إلا عاملا مساعدا لعرض المأزق لدى اليهود بشأن قوة الصداقة التى تتكون أثناء الخدمة فى الجيش.

وقد توقف عرض مسرحية لئور عام ١٩٨٥م بناء على قرار من مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات لأسباب تشير إليها مواقفها ومضامينها: "تشوه المسرحية الحقيقة ... فجنود الجيش الإسرائيلى فى المسرحية ... لايترددون فى إطلاق النار على مظاهرة شباب ونساء وأطفال وقتل فتى يسير فى مقدمة مظاهرة ... والتحقيق مع العرب يرافقه الضرب والتعذيب ... وما يحدث فى الأراضى المحتلة يقدم على أنه انطلاقة شعبية"^(٢٩). وقد أمكن عرض مسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش" عام ١٩٨٩م

فقط حينما تصاعدت حدة الواقع خارج المسرح وأثبتت صحة بعض المشاهد الصعبة في المسرحية.

كانت مسرحية "السراب" تمثل العرض الأول في المسرح الإسرائيلي الذي يتناول مواجهة الجندي الإسرائيلي للانتفاضة. يرقد الجندي هولى (الذى أدى دوره رامى هافيثرجر) في المستشفى بسبب الرائحة الكريهة التي ينشرها حوله. يحكى قصة حياته على خشبة عرض أشبه بجهة تحقيق من خلال التصفح على جهاز عرض شرائح تصوير (بروچكتور - المترجم) فى "ألبوم صور" ويحدد طريقا نموذجيا: البيت والروضة والحانوكا والپوريم وحركة الشباب والجيش... وقد ساهمت الافتتاحية بمساعدة "الألبوم" فى خلق علاقة مع المشاهدين، فللكثيرين منهم صور مشابهة فى ألبومهم. فهو يعانى من أعراض الرائحة الكريهة التى لا تظهر عليه هو فقط، بل هى نتيجة أفعال جمهور المشاهدين فى القاعة وإهمالهم. وتجاوز موت الغلام الفلسطينى - الذى انضم إليهم وتوسط بين الجنود والعالم الفلسطينى المعادى - الحد وأدى بهولى إلى نشر الرائحة الكريهة "حسنا، ماذا فى ذلك؟ إنه فى النهاية مجرد صبى، فنحن أيضا فى النهاية كنا صبية. ماذا فى ذلك؟!" كان الخوف يشكل مكونا رئيسيا فى النص. الخوف الكامن للجنود فى كل مكان من المحرضين الذين يضعون "الشيلان على الوجه" ومن الحجارة والزجاجات، والذى ترافقه تأكيدات من الفلسطينين "سنذبحك، لن يبقى يهودى فى فلسطين!" وهذا الكلام يشير ردود فعل عنيفة لدى الجنود تجاه الفلسطينين الذين "خربوا لنا كل الدولة".

وقد عرضت بعض المسرحيات، التى قدمت بداية من عام ١٩٩٠م، والتى احتلت الشخصيات الفلسطينية فيها محور أحداثها، صورة عنيفة ومخيفة ومروعة للآخر". وهناك مسرحيتان فقط يمكن اعتبارهما مسرحيتى انتفاضة، أما المسرحيات الأخرى المعروضة على خلفية التقارير اليومية فتقوم على توتر هذه المسرحيات، ويحتمل أن يكون استقبالها مرتبطا بتزايد الطابع المخيف للمجتمع الفلسطينى لدى الإسرائيلى. ويظهر فى بعض هذه المسرحيات فلسطينى أو مجموعة من الفلسطينين دون أن يكون معها شخصيات يهودية. كما نجد ضمنها مسرحيات كتبتها سيدات، وتشتمل على تصويرات للتعامل المهين والعنيف للمرأة فى المجتمع الفلسطينى، وهذه المسرحيات تساهم فى الطابع السلبى للفلسطينى، وتبرز فى هذا السياق بشكل خاص مسرحية "عبير" للكاتبة حجيت يعرى (التى عرضت عام ١٩٩١م) وتحاول تتبع مصير نساء فلسطينيات منذ اندلاع الانتفاضة. وفى بداية العرض تحتل المرأة مكانا مستقلا فى

المجتمع بسبب مشاركتها في التمرد، ولكن قبيل نهايتها يعيدها النظام القديم، النظام الأبوي، إلى مكانها المتدنى، وكان موضوع قهر المرأة أهم موضوع في المسرحية واستخدمت الانتفاضة خلفية لذلك، ويفرض الفلسطينيون على زوجاتهم الاحتقار والواقع الاقتصادي الصعب والانحطاط الجنسي، وهكذا تضطر عبير إلى الحفاظ على عذريتها في المشهد الذي يتكون ديكوره من ملاءات سرير ملطخة بالدماء، وتقيم نادية في القسم الأول من العرض جمعية تجارية للنساء اللواتي يتعيشن من إعداد الخبز وتنفيذ الأوامر المختلفة الصادرة عن لجان التمرد مثل توزيع المنشورات داخل الخبز. هذا على الرغم من أنه لا يوجد في عالم المسرحية شخصيات رجال ونسمع فقط صوت الجنود الإسرائيليين الذين يطرقون على أبواب المنزل أثناء بحثهم عن المتهمين وصوت المؤذن الذي يشير إلى تزايد تأثير الدين في المعسكر الفلسطيني، ويبشر بعودة المرأة إلى مكانها "الحقيقي" في المجتمع المسلم المحافظ^(٣٠). وبالفعل يصبح الزوج العائد من السجن قبيل نهاية العرض المكون الرئيسي في هذا التغيير، "أى زوج مسلم لا يسمح لزوجته أن تدير حياته بدلا منه"، فيضرب عبير ويحبسها ثم يطلقها بعد ذلك ويرسلها بدون أولادها.

ولتختلف صورة المجتمع الفلسطيني في المسرحية العبرية خلال التسعينيات، والتي ألفها كتاب مسرحيون ذوو توجهات ليبرالية، عن الصورة التي قدمتها أقيفا جلي. فقد أجابت جلي عن السؤال الذي طرح عليها "هل العربى اسم مرادف لديك للسكين؟" أجابت "مايقومون به ضد أخوانهم شئ أصيل فى طابعهم، كيف يمكن لأب أن يقتل ابنته لمجرد أنه يعتقد أنها تتصرف بشكل غير أخلاقى"، مثلت السكين فى بعض العروض التي قدمت فى التسعينيات كأداة على المسرح الجانب العنيف للمجتمع الفلسطيني، وفى مسرحية "الملثمون" للكاتب إيلان حاتسور (والتي عرضت عام ١٩٩٠م) وتدور أحداثها داخل محل جزارة وعلى خلفية حائط ملطخ ببقع الدماء يقتل أحد نشطاء الانتفاضة أخاه طعنا بالسكين لأنه تعاون مع السلطات الإسرائيلية، وفى مسرحية "الحجر الأول" للكاتب مريام ياحيل فكس (التي عرضت عام ١٩٩٣م) وتعتمد أحداثها فى الأساس على أعمال التحقيق المفصلة للكاتبة ذاتها والممثلة سلوى نقارى حداد، حيث يُقرأ تقرير عن تشريح جثة سيدة عربية مقتولة؛ لأنها طلبت الطلاق من زوجها العجوز، ويقدم التقرير أدق التفاصيل فيشير إلى سبع طعنات بالسكين فى أماكن مختلفة من الجسم، وفى مسرحية "نعمى" للكاتب روفى پورات شوغال (التي عرضت عام ١٩٩٢م) يظهر موس الحلاقة من "المعروضات" داخل المتحف البدوى، وهو نفسه الأداة "التي تقطع بظر وجانبى العورة الزائدين فى جسد المرأة"، والسكين أداة

للقتل والمرأة "أداة حادة بها فتحة" في المونودراما "الهلل" للكاتب حنا مينا، الذي أعدها للمسرح ونفذها محمد بكرى وعرضت عام ١٩٩٢م. ويصل الربط بين السكينة والفلسطينى كذلك إلى المسرحية الساخرة الإسرائيلية - كما فى مسرحية "هاى ديمونا" للكاتب إيلان حاتسور وإيلان شاينفيلد (التي عرضت عام ١٩٩٢م) حيث يسمع صوت الفلسطينى خارج المسرح وهو يقرأ "اقطع أو لا تقطع، هذا سؤال؟" وبعد ذلك يقول للغانية اليهودية "ادخلى هنا تحت السكين ... يجب ذبح اليهودى، إلى لجنة الاستلام من الانتفاضة".

وقد طمست الانتفاضة المعالم التى بين مؤسسات المسرح المختلفة. المسرح الإسرائيلى والمسرح العربى الإسرائيلى، والمسرح الفلسطينى. لقد التقى الجمهور اليهودى بالمسرح الفلسطينى فى بداية الثمانينيات، خاصة فى عروض مسرح الحكواتى الذى قدم التمرد فى بعض عروضه، وساهمت لغة المسرح الغنية لعروض مسرح الحكواتى - التى استمدت من التراث المسرحى الشعبى الفلسطينى مثل تراث الراوى (الحكواتى)، وتأثرت كذلك بالمسرح الفرنسى (خاصة متشروم سابارى وأريان منوشكين) - فى تقديم التواجد الفلسطينى ومظاهرة المتنوعة داخل حدود الخط الأخضر.

وكانت مسرحية "محجوب محجوب" أول عرض مسرحى للكاتب فرانسوا أبو سالم وممثليه يعرض على مسرح إسرائيلى عام ١٩٨٣م. حيث يتوجه محجوب الحى الميت إلى الجمهور لينضم إليه "قبل أن يغلق تابوت الأموات عليكم". ويعتقد عدنان ترابشا الذى كان من ممثلى المسرح أن "بشرى الانتفاضة كانت حينما عرضنا عام ١٩٨٢م على مسرح الحكواتى مسرحية "ألف ليلة وليلة من ليالى راجم الحجارة (إيليف ليلا قليلا ميليلوت زوريك هاأفانيم)", وهذا هو العرض نفسه الذى قدم للجمهور الإسرائيلى عام ١٩٩٢م قصة الفتى الفلسطينى الذى يلقي الحجر على جبهة جليات المحتل.

وقد كانت الانتفاضة من بدايتها عبارة عن مجموعة من أحداث ذات تأثيرات مسرحية استعرضتها وسائل الإعلام بإسهاب، وتوجهت الانتفاضة نحوها أيضا، وألزم الطابع الشعبى للتمرد وإغلاق المسارح عن طريق السلطات العسكرية الفنانين المسرحيين فى الأراضى المحتلة وإسرائيل الصمت إلى حد ما، واختار رياض مساروا عرض ذلك فى مسرحية "الموجة التاسعة (هجال هتشيعى)", التى عرضت عام ١٩٩٠م، من خلال عرض شرائح تصوير ضخمة لسيدات فلسطينيات وأطفال أمام جنود

إسرائيليين وبدون نص مسرحى وشرح ذلك بقوله: "ككاتب مسرحى ليس لدى من الكلمات مايسعبنى للتعبير عن الانتفاضة. فمسرحيتى كانت أقل أمام ما يحدث فى الواقع". كانت هناك أسباب فلسطينية أخرى لذلك وهى أن النشاط المسرحى قل كثيرا أو أصبح دعاية شارع. وأوصت حنان عشراوي فى مقال لها بعنوان "الإحياء الثقافى" بهذا التحول المطلوب والذي يعنى الانتقال من الأساليب "العالية" إلى طرق التعبير الثقافية الشعبية "الموجهة إلى الجماهير" وتتصل اتصالا مباشرا بنضالهم. وبالفعل شجعت الانتفاضة على انتشار الثقافة العامة المنطوقة "السريعة والمباشرة واللادعة"، ويتركز معظمها فى الشعر الوطنى، وتطورت إلى جانبه القصة المروية، والعبارات المكتوبة على الجدران فأوجدت مايعرف بـ"صحف الحائط" وأغاني داخل شرائط كاسيت والتي تضم ألحانا للأغاني الوطنية، كما نجد عناصر وطنية فى ألوان الثياب، وملابس خيال الحقل فى الحقول.

زادت الانتفاضة لدى عرب إسرائيل من حدة تخبطهم بين هويتهم كمواطنين إسرائيليين وبين عملية الفلسطنة التى يعيشونها. وقد كان لهذا التخبط آثاره العديدة على المؤسسة المسرحية. فقد اضطر ممثلون ومخرجون وكتاب مسرحيون بسبب قيود الرقابة التى أصبحت مشددة مع الانتفاضة، إلى البحث عن مساح أخرى داخل مناطق الخط الأخضر. فذهبت معهم الانتفاضة إلى نخيرة المسرح العربى الإسرائيلى. ومن هذه المسرحيات مسرحية عدنان ترابشا التى تحمل عنوان "العكش"، والتى عرضت فى البداية ضمن فعاليات مهرجان عروض الشخصية الواحدة على مسرح "بيت هجيقين" عام ١٩٩٢م. والمسرحية نص مسرحى كتبه عربى إسرائيلى يمتلكه الشعور بالأسى من سلبية العرب الإسرائيليين الآخرين تجاه الانتفاضة. فيتطوع هو للمساعدة لكنه لايقابل بالترحيب من جانب الفلسطينيين الذين لايفغفرون أبدا لعرب إسرائيل أنهم لم يهربوا معهم عام ١٩٤٨م. وينتقل العكش من عمل إلى آخر ولاينجح فى الاندماج داخل المجتمع الفلسطينى حتى أصبح فى النهاية دافنا للموتى، وهى مهنة تدر دخلا وقيرا خلال فترة التمرد. لقد أنشأ لنفسه دولة مستقلة فى المقابر ويتحدث مع الموتى. ومن هؤلاء بطل الانتفاضة الذى كان يلقي الحجارة، والمتعاون مع سلطات الاحتلال، وحبيبته التى قاومت وعجوز فلسطينية عاصرت أجيالا عديدة من المحتلين والمحتلين. وفى نهاية العرض تعلن مكبرات الصوت الإسرائيلىة عن حظر التجول ويطلب من الجميع العودة إلى منازلهم. ليس للعكش منزل ولا مأوى فيصاف بطلق نارى يرديه قتيلا. والحقيقة هى أن عرض الشخصية الواحدة محدود الوسائل الفنية، ويتركز ديكوره فى مكان صغير يضم المقابر ويركز على النص وأداء الممثل. وعدنان ترابشا

نفسه هو الذى أدى كل الأدوار، وهو بذلك مثل الأقلية العربية الإسرائيلية التى تضم شخصيتها بعض الهويات، ويسمع فى مسرحية "العكش" نقد موجه إلى الانتفاضة وقيادتها، ويبدو أن مكون الإسرائيلية فى هوية ترايبشا مسيطر عليه بشكل خاص حينما يتطرق إلى الملتزمين والقيادة الفلسطينية لمنظمة التحرير الفلسطينية، ويستخدم المثلث فى المسرحية مونولوج شايلوك المعروف فى مسرحية "تاجر البندقية" (سوحير ميقينسيا) ليبرر انتقامه العنيف، ويتحفظ العكش فى أسلوبه لأنه "فى وقت الكفاح لاتفيد الكراهية العمياء"، وهناك شخصية أخرى، هى المتعاون مع الإسرائيليين، فهى لاتقدم بصورة سلبية فقط وربما يرد هذا إلى "قربه" من الوضع الذى يعيشه عرب إسرائيل، حيث تنظر إليهم جماعات من الفلسطينيين على أنهم متعاونون مع اليهود الإسرائيليين. كما أنه يسخر كذلك من قيادة منظمة التحرير الفلسطينية التى كانت تقيم فى تلك الأثناء فى تونس، تستمتع بكل شئ وتعلن أنها ستضحى بكل شئ من أجل الانتفاضة، ويقلد ياسر عرفات ويتهم القادة المنفيين بالفجور، وقد قوبل هذا الجزء بالتحديد فى القدس الشرقية بالضحك والتصفيق، بينما ظل الجمهور العربى الإسرائيلى فى الناصرة وحيفا مذهولا قليلا من الوقاحة التى وردت فى المسرحية.

وقد وصل التمرد فى المسرح العربى الإسرائيلى إلى عروض الأطفال أيضا مثل نص جورج إبراهيم الذى يحمل عنوان "ملابس الملك المبتكرة" (بيجداى هميلينج همحوداشيم) (الذى عرض عام ١٩٩٣م) وأعدده للمسرح وأخرجه سليم داو، وعرض بالعبرية والعربية. كان هذا العرض سياسيا وواقعيًا موجها إلى آباء الأولاد (يهود وعرب)، فقد قدم تمرد مواطنى دولة الملك الماكر على أنه انتفاضة. ولكى يمنع أى لبس فقد أضاف مؤلفو النص "المناطق" لحدود ذلك الملك الأحمق المندفع والطاغية، ويقدم ممثلون عرب إسرائيليون بالعبرية حكاية سياسية للصغار والكبار عن ثورة المظلومين من طاغية أحمق أمام جمهور يهودى، ويأتى هذا فى الوقت الذى يكون فيه ممثلو المظلومين على المسرح وممثلو الظالمين فى القاعة، وينتهى العرض بخاتمة من المخرج تحوى شيئًا من معاملة العربى الإسرائيلى للفلسطينيين فى المناطق المحتلة والانتفاضة، وداو ليس متفائلا ويخشى على مستقبل الفلسطينيين المتنازعين فيما بينهم حينما يحصلون على الاستقلال، وهكذا فى نهاية العرض وبعد إقصاء الملك تقع الاضطرابات، وكل منهم يقدم نفسه لمهمة الحاكم "كثيرون يقعون، يسقطون على المسرح، يدخل شرطى، يطلق النار فى الهواء ويقف جانبا، دخل وزير الإعلام ويعدده الملك الذى يدوس عليهم، يرفع الصولجان ويقول: أمر جديد !!!".

وتشير النصوص المسرحية التي عرضت بدءاً من عام ١٩٨٢م إلى اقتراب الكتاب من شخصياتهم الفلسطينية والتي أصبح عرضها واقعياً بالمقارنة بما كان عليه في الماضي. وكانت بداية الاقتراب من الفلسطيني تتمثل في محاولات المصالحة على خشبة المسرح من خلال شرح المشاكل بطريقة مسرحيات "التعايش" في السبعينيات واستمرارها في الوعي بها وفهمها، وربما أيضاً إلغاء عملية الإبعاد والتجاهل التي تفاقمت نتيجة لعرض مصاعب حل النزاع. وقد أثارت الانتفاضة في السنوات الأخيرة المخاوف وزادت من تشاؤم كتاب إسرائيليين بشأن مستقبل الشعبين، ولكنها في الوقت نفسه دعمت لدى الفنانين في المسرح ولدى جمهورهم الوعي بضرورة إنهاء النزاع مع الفلسطينيين، وهو الأمر الذي تشير إليه عروض كثيرة سنتعرض لها في القسم الثاني من الكتاب.

الباب الثاني

الرؤى

الفصل السادس

"قصص الحب" كمجاز

تعد منظومة العلاقات بين اليهود والعرب الإسرائيليين والفلسطينيين من الأراضي المحتلة، وهم شركاء في المسرحية السياسية الإسرائيلية، مزيجا للعلاقات بين الأفراد، ومزيجا للعلاقات الثقافية، ومزيجا خاصا للمواجهات الاقتصادية والسياسية، ومزيجا للمخاوف التي أثرت في الماضي وتستمر في الحاضر المروع.

وقد أرست وزارة التعليم الإسرائيلية شكلا للعلاقات الثقافية أثمر عن ثقافة عربية إسرائيلية مزدوجة، ويثير لدى عرب إسرائيل المخاوف من طمس هويتهم، كما يثير لدى اليهود الإسرائيليين الخوف من تزايد الاقتراب. واتسمت العلاقات الاقتصادية بين اليهود والعرب عامة، واليهود والفلسطينيين خاصة، خلال العقود الأخيرة بطابع استيطاني ذي علاقة تدميرية، وأدى إلى ظهور إرهاب الأفراد وتصعيد حدة المواجهات بين الشعبين. كما أدى الصراع على الأرض إلى ظهور مشكلة اللاجئين لدى الجانب العربي وذكريات مشاعر الخوف من الإبادة التي أدت إلى "أحداث النازي" لدى اليهود، وقد كان كل هذا مرافقا للاوعي الجماعي في تعامله مع الآخر.

ويأتي عرض هذه الرؤى على المسرح الإسرائيلي كرحلة مسرحية تبدأ من العلاقات بين الأفراد وتصل إلى التعبير عن لاوعي الشعبين، من خلال تصوير المواجهات الثقافية والاقتصادية والسياسية. إلا أن هذا الفصل الذي يتناول "قصص الحب" لا يحكى القصص العاطفية للأفراد وإنما يعرض مجازا واستعارة رغبة الكاتب المسرحي الإسرائيلي بشكل إيجابي على الرغم من كل المصاعب. وكما فعلنا في القسم التاريخي سنبدأ بشخصية العربي الإسرائيلي. ففي الفصول التي تتناول العلاقات الثقافية والعلاقات بين الأفراد ستكون معظم الشخصيات التي سنتناولها ستكون من عرب إسرائيل. ويدخل الفلسطيني إلى المسرح ضمن السياقات الاقتصادية والقومية

والنفسية للنزاع، وتطرح هذه الشخصيات تساؤلات حول طبيعة إمكانية التعايش بين اليهود والعرب، وتعرض المواجهة الحادة، التي تبدو ملامحها بارزة في أحداث الواقع خارج المسرح.

وقد عرضت مسرحية "روميو وچوليت (روميئو ويوليا)" للكاتب وليم شكسبير (١) عام ١٩٩٤م في القدس ضمن إنتاج مشترك لمسرح إسرائيلي ومسرح عربي من القدس الشرقية وإخراج مشترك بين مخرج عربي وآخر يهودي، وأدى خليفة ناتور، وهو ممثل عربي، دور روميو وأدت أورانا كيتسي، وهي ممثلة يهودية، دور چوليت. وجد المخرج فؤاد عواد في "قصة الحب" المشهورة صورة "للنزاع المرتبط بالحياة في هذه البلاد وليست هناك ضرورة لإجراء تغيير في النص بشكل كبير وإنما الاكتفاء بالرموز للإشارة إلى العلاقة الواضحة".

ونجد مسرحيات كثيرة ظهرت فيها شخصية عربي أو عربية تنسج بينهما وبين يهودي أو يهودية علاقة حب، ففي أربعين من المسرحيات الإسرائيلية التي عرضت على المسرح العبري في العشرين عاما الأخيرة تطورت علاقات عاطفية من هذا النوع. وأخذ حضور هذا الموضوع يتزايد بدءا من عام ١٩٨٠م حتى في الأفلام الإسرائيلية. ويبدو من أول وهلة أن هذه الحقائق لاتعكس شيئا خاصا؛ لأن هناك مسرحيات كثيرة عبارة عن "قصص حب"، تستهدف معظمها محاولة التغلب على الحواجز القومية والدينية والعرقية. ويتعامل الكاتب المسرحي اليهودي الإسرائيلي في العادة بشيء من التفاهم والتعاطف أيضا مع علاقات الحب بين العربي واليهودية أو بين اليهودية والعربي. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: هل يعكس الكاتب المسرحي اليهودي الإسرائيلي في مسرحياته واقعا متطورا، أو على الأقل تناولا مختلفا عما كان وظل ينظر إليه على أنه من المحظورات لدى الشعبين؟. وتأتي الإجابة على هذا التساؤل في الغالب بالسلب، حيث تأتي العلاقات العاطفية بين يهودي وعربية أو بين عربي ويهودية ضد الشكل المتعارف عليه لدى اليهود والعرب منذ بداية تواجد التجمع الصهيوني الاستيطاني في فلسطين وحتى الآن. لذا نجد تعبيرات عديدة تتمحور حول العلاقة السلبية لدى الشعبين تجاه الزواج المختلط. وعلى ذلك يجب أن نبحت عن تفسير للوجود المكثف للموضوع العاطفي في المسرح الإسرائيلي داخل عالم الكاتب المسرحي الإسرائيلي، وربما ينظر إليه على أنه رمز للتطلع إلى المصالحة، وليس كـ"قصة حب" لتمثل السلام المأمول.

وبمتابعة ذخيرة المسرح الإسرائيلي نجد أن لهذه الاستعارة علاقة بالواقع خارج المسرح، وأنها تزيد نتيجة للتطورات التاريخية الإيجابية (مثل اتفاق السلام مع مصر)،

أو أن الكاتب المسرحي يوظفها كنوع من الاعتراض على التحولات والتطورات التي تباعد بين الشعبين نحو المصالحة (مثل حرب لبنان). ويمكن أن نجد في ذخيرة المسرح عام ١٩٧٨م ما يعكس مشاعر الكاتب المسرحي وعلاقة المسرح الإسرائيلي بالواقع خارجه ورغبتهما في التعايش. فقد كانت عملية السلام مع مصر هي السبب في ذلك على ما يبدو، ففي هذا العام نجد في نصف عدد المسرحيات الأصلية التي عرضت على المسرح الإسرائيلي، والتي بلغ عددها سبع مسرحيات، شخصيات عربية ذات طابع درامي، ونجد في خمس من هذه المسرحيات تصويرا لعلاقات عاطفية بين عربي ويهودية. ويأتي هذا في مقابل أننا نجد خلال السنوات ١٩١١م-١٩٧٧م تصويرا لعلاقات من هذا النوع في سبع مسرحيات فقط، ويبدو من أول وهلة أن هناك تطابقا بين التطورات الإيجابية التي حدثت خلال هذه السنوات، كما ورد في بحث كلمان بنياميني^(٢)، في صورة العربي لدى الجمهور اليهودي وبين الزيادة المضطردة في ظهور الشخصية العربية على المسرح، وخاصة تقديمه كعاشق لليهودية. إلا أن التطورات التي حدثت خلال السنوات الأخيرة، خاصة تطرف المواقف السلبية لقطاع كبير من الجمهور اليهودي تجاه العرب، لم تحل دون الزيادة التي حدثت خلال تلك السنوات في عدد المسرحيات التي يحتل العربي مركز أحداثها، وتعرض علاقة عاطفية بينه وبين يهودية أو بين يهودي وعربية.

وتختلف المسرحيات الإسرائيلية التي تدور أحداثها حول "قصص حب" مختلطة بشكل كبير عن المسرحيات العربية التي تقدم علاقات عاطفية بين شخصيات يهودية وعربية. فالكتاب المسرحيون العرب يصورون علاقات عاطفية بين يهود وعرب بشكل سلبي دائما، فهي تقام قسرا أو خداعا كعلاقات بين الأعداء وليست بين المحبين. فالشخصيات اليهودية تظهر في المسرحية العربية بعد حرب ١٩٦٧م ضمن سياق الكفاح الفلسطيني ضد سلطات الاحتلال الإسرائيلي، واليهود في هذه المسرحيات هم جنود الجيش الإسرائيلي ومنهم ضابط إسرائيلي يغتصب أسيرة عربية (سهيلة أدريس، "وردة الدم (بيراح شيل هدام)" الصادرة عام ١٩٦٩م)، وجندية تنصب كمينا لعربي يتسلل إلى إسرائيل ليزور قبر أبيه وتسلمه إلى الشرطة (الفريد فرج، "النار والزيتون (هايش قهزايث)" الصادرة عام ١٩٧٠م)، وجندية أخرى، مقدمة على أنها عشيقة لأحد الضباط، تساعد الضابط في انتزاع الاعترافات (معين بسيسو، "شمشون ودليلة" الصادرة عام ١٩٧١م)، وجندية إسرائيلية تنتهك حرمة الأماكن المقدسة سواء كانت إسلامية أو مسيحية بممارسة البغاء فيها، هذا إلى جانب جنديات

أخريات تقنعن الرجال اليهود باغتصاب الفتيات الفلسطينيات (عبد الرحمن الشرقاوي، "وطنى عكا (مولادتي عكو)" الصادرة عام ١٩٧٠م)، وفي مسرحية "على الجليلي" للكاتب فرانسو أبو سالم والمعروضة عام ١٩٨٣م يصل على إلى تل أبيب ويبدل هويته ويصبح "ملك الفلافل" ويحب عيزا اليهودية وتبادل الحب بحب. وحينما تتشابك خيوط الحكاية يهرب على من المكان الذي تنفجر فيه شحنة ناسفة ويحتمى ببيت حبيبته ويكشف لها عن هويته كعربي عندما لم يجد أمامه بديلا آخر فتسلمه تلك اليهودية الخائنة إلى قوات الأمن.

كيف نفسر إذن التناقض بين "قصص الحب" في المسرح الإسرائيلي ومظاهر الكراهية في الواقع خارجه؟ هل الكاتب المسرحي الإسرائيلي مخطئا في تفاؤله المفرط والأقرب إلى السذاجة؟ تحوى المسرحيات الإسرائيلية وخاصة تلك التي تدور حول "قصة حب" تعبيراً عن الرغبة في المصالحة ولكنها أيضاً تفند عدم التطابق بين الواقع المعادى خارج المسرح وبين صورة العلاقات المثالية على المسرح. فمعظم الشخصيات العربية في المسرحيات التي تحوى "قصة حب" هم من عرب إسرائيل، وعلاقات التعايش معهم من مستلزمات الواقع وتبدو ممكنة أيضاً، ولكن في ظل تفاقم النزاع مع الفلسطينيين فإن الاستعارة العاطفية غير مناسبة، لذا نجد أن عدد الشخصيات العربية من المناطق المحتلة والمشاركة في هذا الحب محدود جداً. وتقدم "قصة الحب" في هذه المسرحيات من خلال محورين يحدان من غرابة الاستعارة، ولكنهما في نفس الوقت يقيدان أيضاً إمكانية الحياة في تعايش، ويمكن أن نطلق على هذين المحورين، الذين يقربان المسرحية من الواقع خارج المسرح، المحور الأول "العربي المناسب"، والمحور الثاني "حب على الهامش". ويظهر هذان المحوران في معظم المسرحيات التي تصور علاقة عاطفية بين يهود وعرب وتوظفان في بعض المسرحيات كنسق منظم.

العربي المناسب

نجد في المسرحيتين اللتين تصوران لأول مرة علاقات عاطفية محتملة بين عربي ويهودية (مسرحية "الله كريم" للكاتب ل.أ. أريئيلي، والصادرة عام ١٩١٢م)، وبين يهودي وعربية (مسرحية "القسم الذي حدث"، الصادرة عام ١٩٤٢م) بعض خصائص نسق العلاقات العاطفية، والتي ستظهر في معظم المسرحيات التي ستكتب وتعرض بعد ذلك. وفي هاتين المسرحيتين نجد أن العربي واليهودية شبه "مندمجين"، فهما يتحدثان العبرية، لذا فهما مناسبان للدخول في علاقة عاطفية مع الطرف اليهودي. كما أنهما

أدنى من اليهودى واليهودية، الذين يبادران بهذه العلاقة ويدعمانها أو يحدان منها كما يحلو لهما، كما أن النهاية فى المسرحيتين مأساوية.

كانت مسرحية "العودة" للكاتبه مريم كيني (التي عرضت عام ١٩٧٣م وعام ١٩٧٥م) أولى المسرحيات الإسرائيلية الكثيرة الذى يظهر فيها رجل عربى (وبعد ذلك امرأة عربية) كشخص "مناسب" للدخول فى علاقة عاطفية مع يهودية، ومناسبة العربى للدخول فى قصة حب مشروطة بطمس هويته العربية واندماجه الثقافى، فاللغة العبرية، وكذلك الاستشهادات والاقتراسات من المصادر اليهودية والأدب العبرى توظف كوسيلة لفرض المشروعية على وجود هذه الشخصيات ليكونوا عاشقين لليهوديات، وتقدم الشخصيات العربية - الطرف الأول فى العلاقة - أصحاب مهن حرة مثل طالب جامعى ومحامى وصحفى وشاعر وطبيب... أما الفتيات اليهوديات - الطرف الثانى فى العلاقة - فتقدمن فى معظمهن من أصل أوربى ومتحدرات وطالبات جامعات أو لديهن ثقافة ومهنة، والعلاقة التى تنشأ بينهما وبين العربى علاقة حب حقيقى تتغلب على حواجز الكراهية - مثل حب روميو وجوليت (توظف هذه الفكرة فى ثلاثة عروض أخرى: "نعيم" للكاتب أ. ب. يهوشوع ونولا تشلتون والذى قدم عام ١٩٧٨م، و"شكسبيرى (شكسبيرمنت)" للكاتب عويد كوتلر والذى قدم عام ١٩٨١م، و"أرواح شريرة فى القبو (شيديم بمرتيف)" للكاتب سامى ميخائيل الذى قدم عام ١٩٨٣م). وأحيانا يفسر الكاتب المسرحى الحب على أنه اندفاع لفتاة متحررة وانجذاب جنسى نحو الأجنبى (ونجد هذا الموضوع فى مسرحيتين: المسرحية الأولى "البترول (نيفيت)" للكاتب أقرام شوشنر والتى عرضت عام ١٩٨٧، والمسرحية الثانية "مثل رصاصة فى الرأس (كمو كادور باروش)" للكاتبه مريام كيني التى عرضت عام ١٩٨١م). ويقدم العربى فى مسرحيتين أخرتين (الإعداد المسرحى الذى قام به موتى براخن لمسرحية "الجيران (شخينيم)" للكاتب جيمس ساوندرس الذى قدم عام ١٩٧٨م، والإعداد المسرحى الذى قام به إيلان رونين لرواية "لجوء" للكاتب سامى ميخائيل التى تحمل نفس العنوان، والتى عرضت عام ١٩٨٠م) كطالب جامعى أو حارس ينجح فى إغواء الفتاة اليهودية المتحررة، يستغل فقره ويستغل كذلك شعورها بالذنب، كما أنه يمارس الابتزاز لشاعرها ويحظى فى النهاية بالتعويض الجنسى.

ويعد رياض فى مسرحية "العودة" للكاتبه مريام كيني نموذجا للعربى العاشق "المناسب"، فهو يتحدث العبرية بشكل يقترب من لغة الشخصيات اليهودية، فلفته ليست متلثمة أو بلاغية صرفة، كما يستشهد بأشعار الشاعرة راحيل^(٢). يعمل رياض

محاميا ويرتدى ملابسها كما يرتدى المحامون ويشرب النبيذ وليس العرق. كما كانت العلاقات بينه وبين ألونا علاقات لفظية، وتصور العلاقات الجنسية وتنفذ على خشبة المسرح فقط حينما تنام ألونا مع راوئين، صديقهما اليهودي المشترك، وتعد معارضة والد رياض لعلاقته بألونا إلى جانب علاقته بالقرية العربية السبب في الانفصال. وهكذا أرسى كيني شكلا سيتكرر في مسرحيات أخرى - وهو انفصال الحبيبين والذي سيحدث في الغالب نتيجة للضغط العائلي أو الاجتماعي، وبذلك يحقق الكاتب المسرحي هدفا مزدوجا: فهو يظهر أن العلاقات بين اليهود والعرب، بما في ذلك العلاقات العاطفية، ممكنة ولكنها تواجه حواجز نفسية وخاصة الحواجز الاجتماعية، وينقل هذا الانفصال القسري المسرحي من قصة شخصيات إلى مستوى منظومة العلاقات المعقدة بين اليهود والعرب.

ويأتى المغزى من العمل متشائما في العادة: فالحواجز يستحيل إزالتها وليس في الإمكان سوى الهرب، ولكن هناك عشيقان نجحا في ذلك فتغلبا عليها (مسرحية "شركاء في السكن (شوتافيم بديرا)" للكاتب شمريئيل أميد، التي عرضت عام ١٩٧٨م و عام ١٩٨٥)، ويمكن أيضا أن تبذل محاولة لمواجهة هذه الحواجز وتكوين أسرة في إسرائيل، ولكن وحسبما نرى بعد ذلك لانجد في المسرحية الإسرائيلية أسرة مختلطة سعيدة. فالكاتب المسرحي يبحث عن "توازن" في عرض "المتهمين"، فمن ناحية نجد الأسرة والمجتمع اليهودي ومن ناحية أخرى القرية العربية والأسرة العربية، ويقدم هؤلاء وهؤلاء كمجتمعين محافظين وأحيانا متطرفين (مسرحية "فلسطينية" التي عرضت عام ١٩٨٥م، ومسرحية "أرواح شريرة في القبو" التي عرضت عام ١٩٨٣م، ومسرحية "الانفجار في شارع أهلن" التي عرضت عام ١٩٨٦م).

وتعد مسرحية "العودة" المسرحية الأولى التي تعرض محور الجذب والرفض، المد والجزر، الذي أرسى شكل حكاية مسرحيات كثيرة تدور حول علاقة عاطفية بين يهودية وعربية أو بين يهودي وعربية، وتعتبر قصة الحب عن الجذب بينما تعبر نهايتها الحزينة عن الرفض، وتبرز من هذه الزاوية بشكل خاص مسرحية "مستأجر من الباطن" للكاتب العربي الإسرائيلي راتب عواده والتي عرضت عام ١٩٧٨م، وتختلف كثيرا عن المسرحيات العبرية التي كتبها مسرحيون يهود، فالطالب الجامعي العربي في المسرحية ينجح لوقت طويل في أن يتظاهر بأنه يهودي من أصل شرقي واسمه داني، وفي ظل هذا التتكر يدخل في علاقة عاطفية مع طالبة جامعية يهودية. "هذا الفتى الوسيم.. عربي؟" تتساءل إحدى الشخصيات في ذهول حينما تظهر هويته الحقيقية. يترك أحمد

أو داني المدينة العبرية برغبته. فهو المندمج الذي يريد الانفصال عن القرية وعن أسرته ويعلم كذلك "أصبحت غريبا عنهم". كان الجديد في هذا العرض هو أن يطرح عربي يهودية الغرام على المسرح. وقد أدى دور شخصية "أحمد" شرجا هريز وليس عوادة الذي أراد أداء هذا الدور. وقد عرض المخرج بنيامين تسييمح على عوادة أن يؤدي دور الأخ الأكبر لأحمد، وهو شخصية عربي قروي ذات طابع حاد يتلثم في الكلام، دون أن يدرك أنه بذلك يعيد الكاتب المسرحي، الذي يريد أن يدخل إلى المجتمع اليهودي، إلى القرية العربية التي أراد أن يهرب منها. وتحمل نهاية هذا الحب الرفض أيضا وبالتالي الانفصال، والمتهم هذه المرة هو اليهودية التي لاتصمد أمام الضغط الاجتماعي الممارس عليها. تحتج إحدى الشخصيات اليهودية على قصة العاشقين بقولها "أين يمكنكم العيش سويا في بلدنا؟ إلا إذا كنت مستعدة للذهاب إلى أية قرية نائية؟... وحتى هناك ليس من المؤكد أنهم سيقبلوك!".

كانت مسرحية "نعيم" من أنجح المسرحيات التي عرضت عام ١٩٧٨م، فاستمر عرضها مائة وعشرة ليلة. انتهت المسرحية بتصوير حكاية الحب بين الشاب العربي وابنة سيده اليهودي، لذا فهو يبعد إلى "حدوده"، إلى القرية العربية. يرى جرشون شاكيد أن الإعداد المسرحي "أقنع بأن الحب بين الاثنين ممكن وشبه ضروري، وأن شخصية نعيم مقبولة إلى الحد الذي حطمت فيه النمط المحتمل، بما في ذلك نمط العربي كعاشق مخيف وسلبي"^(٤). ولكن نعيم وعلاقاته العاطفية مع الفتاة اليهودية مثل علاقات عاطفية أخرى في القصة العبرية والمسرح الإسرائيلي تجسد المشكلة التي طرحتها الراوية والمسرحية بعد ذلك. وقد صاغ إيهود بن عزيز هذا المأزق بحدة قائلا:

"شخصية نعيم بمثابة مشكلة. عامل مساعد، قُدم للواقع اليهودي في إسرائيل. هل تريدون العيش سويا مع العرب؟ هل تريدون مجتمعا مشتركا؟ ... فهاهو نعيم يظهر داخل بيتكم، ووسط أسرته، يتحدث العبرية، ويلقي أشعار بباليك، ويجب ابنتكم، عليكم إذن أن تقررُوا أين تقفون. هل ستقبلونه كفرد منكم، وعندئذ ستصبحون مجتمعا عربيا إسرائيليا، وليس مجتمعا يهوديا فقط ... وفي الحقيقة ومثل حدث من المعادة للسامية في الشتات، قلتم لهذا 'اليهودي': 'إلى هنا، ليس مع ابنتي وليس داخل بيتي. عد إلى بلدتك'"^(٥).

تعود مريام إلى شخصية العربي كعاشق في مسرحية "مثل رصاصه في الرأس"، التي عرضت عام ١٩٨١م، لنجد فيها رؤية مختلفة عما جاء في مسرحية "العودة"، فنجد علاقات عاطفية داخل مثلث محبين أضلاعه: يهودية ويهودي وعربي.

ويقدم اليهودى هذه المرة على أنه الزوج المخان، بينما يقدم العربى رمزا للرجولة والكفاءة، ويصيب حسن العربى أميتاى اليهودى فى حادث غير متعمد فيصبح قعيدا ويفقد القدرة على ممارسة حياته الجنسية، ويراود حسن زوجة أميتاى عن نفسها وينجح فى ذلك من خلال الاستعانة بالأبيات الشعرية التى تحوى إيماءات جنسية من الأشعار الدنيوية التى نظمها الشاعر يهودا اللاوى، يحكى الكاتب أ. ب. يهوشوع حكاية حب بين فتى عربى وفتاة يهودية وتنتهى بالابتعاد القسرى، ولكن مريام كينى تصور من خلال شخصية حسن الاستمرارية الممكنة لسيرة حياة نعيم، الذى يعود ليدافع عن مكانه فى المجتمع الإسرائيلى ويهزم الرجل اليهودى فى كل شىء، يفقده قدرته الجنسية ويفوز بزوجته، يحدث تحول هام فى مسرحية "فلسطينية" للكاتب يهوشوع سوبول، التى عرضت عام ١٩٨٥م. فللمرة الأولى تقدم علاقات عاطفية بين يهودى وعربية على مسرح كبير. وتركز أحداث المسرحية على تصوير مجموعة من الأفراد تعمل فى مجال التسجيل السينمائى، والتى تصور للتلفزيون سيناريو عن سيرة ذاتية تعرض لأحد الأشخاص، وقد كتبت هذا السيناريو عربية تدعى سميرة، وخلال العمل تنشأ علاقة عاطفية بينها وبين ممثل يهودى، وتدور أحداث الفيلم الذى يصور داخل المسرحية حول طالبة جامعية عربية اسمها ماجدة تحب هى أيضا يهوديا. وباختيار الاسم، حيث نجد إضفاء للطابع الأوربى على الاسم العربى ماجدة، رسم سوبول الشخصية وأعطى المشروعية لقصة حبها مع اليهودى. وجاء فى برنامج المسرحية "ماجدة شخصية مندمجة، وأنا لأعتبر هذا أمرا سلبيا وإنما إيجابيا". فبدلا من العربى "المناسب" نجد فى مسرحية "فلسطينية" عربيتين "مناسبتين" أو ملائمتين للدخول فى علاقة عاطفية مع يهوديين.

ولاتنتهى "قصص الحب" ب"نهاية سعيدة". ولهذا السبب لانجد أسرا مختلطة سعيدة فى المسرح الإسرائيلى، ونجد لأول مرة على المسرح الإسرائيلى فى مسرحية "لجوء" للكاتب سامى ميخائيل والتى أعدها للمسرح إيلان رونين، و عرضت عام ١٩٨٠م، أسرة مختلطة - عربى متزوج من يهودية ولديهما ابنان، وخلال حرب أكتوبر يؤيد الابن الأول الجانب اليهودى وأخوه الثانى يؤيد الجانب العربى ويهاجم أمه اليهودية بكراهية، ويقدم سامى ميخائيل فى مسرحية "التوأم (تيتوميم)" أسرة مهاجرة من العراق ولكنها تعيسة، ومكان العرض هو بيت ثرى فى حيفا تمتلكه أسرة مهاجرة من العراق، تركت الجدة حمامة زوجها المسلم فى العراق بالخداع حتى "لاتأتى بجد

عربي ليكون عبئا على الأحفاد" وحولت كل أمواله إلى لندن، ويتعذب ابنها يوسف بسبب صعوبة "أن يكون في إسرائيل أب لابن مظلي وأب لابن تائب، وأن يكون ابنا لمسلم هجرته زوجته". كما تقدم أسرة تبدو سعيدة في مسرحية "الانفجار في شارع أهلن" التي كتبتها دانييلا كرمي وعرضت على مسرح الأطفال والشباب عام ١٩٨٦م. وتدور أحداثها حول زوجين شابيين يعيشان معا لأربعة عشر عاما ولديهما ابنة. الزوج يدعى سمير ويعمل محاميا. إلا أن هذه السعادة معقدة ولا يمكن للزوجين الاستمرار في الزواج "لا يمكن لليهودية والعربي ببساطة الزواج في هذه البلاد. إلا إذا غير أحدهما دينه". ويثير انفجار في أحد المحال بالحي الشكوك بوجود عملية تخريبية، فيلقى القبض على سمير للتحقيق معه لمجرد أنه عربي فقط. ويصدر عليه المجتمع حكمه قبل أن يتضح أنه كان انفجار أسطوانة غاز وليست عملية تخريبية. أثار العرض، الذي قُدم في إطار "تعليمي"، معارضة شديدة إلى حد أن إسحاق ناقون، الذي كان يشغل آنذاك منصب وزير التربية والتعليم، أبدى التحفظ على رسالة التفاهم والتسامح نحو الزواج المختلط. كما أنه لا يتوقع للأطفال ثمرة الزواج المختلط في المسرحية الإسرائيلية مستقبل سعيد. كما أن الحمل الناتج عن علاقة الحب التي تجمع بين ماجدة وداود في مسرحية "فلسطينية" يسقطه متطرفون يهود. وتشرح هدى العربية في مسرحية "بوق في الوادي" (التي أعدها للمسرح شموئيل أميد عن رواية بنفس العنوان للكاتب سامي ميخائيل وعرضت عام ١٩٨٨م) لماذا قررت أن تسقط ثمرة حبها لليهودي الذي قتل في الحرب؛ لأنه ليس أمام هذا الطفل فرصة داخل المجتمع الإسرائيلي، ومن المتوقع له أن يعيش مصيره "غريبا بين اليهود وغريبا بين العرب أيضا". ويطرد إسماعيل، ابن إبراهيم وهاجر، بعيدا خلال فترة رضاعته في مسرحية "رحم فندقى" للكاتبة شولاميت لايبيد، التي عرضت عام ١٩٩٠م، ويعانى أطفال آخرون من أزمات الهوية (كما في مسرحية "الانفجار في شارع أهلن"، و"التوأم"). وحتى الطفل العربي الذي يتبناه اليهود سيصبح تعسا حينما يكتشف هويته الحقيقية في مسرحية "اليوم السابع (هيوم هشقيعي)" للكاتب دان إيلان التي عرضت عام ١٩٨٠م.

حب على الهامش

يسمح الكاتب المسرحي الإسرائيلي باقتراب عاطفي بين عربي ويهودية أو بين يهودي وعربية، حينما يصبح الزوجان على هامش المجتمع الإسرائيلي. فالعلاقات

العاطفية على سبيل المثال لا ينظر إليها على أنها شاذة حينما يدخل اليهودى الشاذ جنسياً في علاقة ما مع عربى شاذ جنسياً (مثلما فى مسرحية "مزمور لداود (مزمور لديفيد)" للكاتب تامير جرينبيرج، والتي عرضت عام ١٩٨٦م، وفيلم "الموبوء" للمخرج عاموس جوتمان، والمنتج عام ١٩٨٣م)، أو علاقة بين داعرة يهودية وعربى (مثلما فى مسرحية "داعرة صهيونية (زونا تسيونيت)" وهى إعداد مسرحى قام به حجيت ياعرى عن مسرحية للكاتب جان بول سارتر والتي عرضت عام ١٩٨٧م).

ويحظى العربى فى مسرحية "مياه الأعماق" للكاتب هليل ميتلپونكت بالمساواة والمشروعية التى تتيح له الدخول فى علاقات جنسية مع اليهودية. فأحداث المسرحية تدور حول مجموعة شباب مستهترّة تتعامل بقسوة فيما بينها، تعيش معا فى حى فقير. ويبرز فى عالم المسرحية، كما صوره بن عمى فاينجولد، الانحراف ليشكل الصورة المسيطرة عليه "فالعلاقات بين اليهود والعرب تصبح متاحة فقط على مستوى الجريمة والجنس"^(٦). وتتعد إحدى الشخصيات، وهى يهودية معوقة تدعى مريام، عن عشيقها المتخلف ذات ليلة وتسلم نفسها لداود العربى بجوار كومة قمامة. ويتعامل أخوها وبقيّة أفراد المجموعة مع هذا الحدث وكأنه دعابة. ويأخذ هذا الشكل المضاد للحب بين اليهودية والعربى المشروعية أو على الأقل لايشير إلى معارضة حينما يحدث على هامش المجتمع الإسرائيلى.

وقد قدمت شخصية العربية فى بعض المسرحيات خادمة أو عاملة أو نادلة كعشيقة لطرف يهودى فى السر. ومن أمثال هذه الشخصيات شخصية فاطمة فى مسرحية "القسم الذى حنث" للكاتب إيتمار بن حور، وشخصية لطيفة فى مسرحية "العجوز" للكاتب يهوشوع بر يوسيف، والتي نشرت عام ١٩٤٢م، وشخصية ناهد فى مسرحية "الغزاوية" للكاتب موتى بهراف، التى عرضت عام ١٩٨٧م، كما تحظى شخصية العربى بعطف زوجة صاحب البيت اليهودى، فشخصية أحمد التى قدمها الكاتب ميتلپونكت فى مسرحية "الأمل الأخير لشارع نحماني" والتي عرضت عام ١٩٧٤م، وهو يعد نسخة مطابقة لشخصية سمتوخا، كانت اليد اليمنى لصاحبة البيت اليهودى، ويبدو أنه شاركها أيضاً فى الممارسة الجنسية. وقد تم تقديم تشكيل هذه الشخصية على أنه أقل من تشكيل الشخصية العادية، ويعود هذا إلى أن الكاتب المسرحى وظفه لتجسيد الآراء القديمة لليهود عن العرب، ومن الناحية الجنسية يقدم العربى كنمط للانحطاط وأداة توظف فى خدمة المرأة اليهودية. وهذا هو المنطق الذى

سار عليه المخرج جدليا باسار فى توزيع الأدوار فى المسرحية المعروفة "الأنسة جولى" للكاتب أوجوست ستريندبرج، والتي عرضت عام ١٩٨٧م، حيث وزع أدوار الخدم على ممثلين عرب، أما دور الأنسة جولى فقامت بأدائه ليئورا كوهين. ويتطرق يوسف أبو وردة الذى قام بدور جان فى العرض إلى هذا الموضوع بقوله:

"لست مجرد خادم يعوى امرأة من الطبقة العليا - فأنا عربى يضع يديه على اليهودية ... لقد اختارنى المخرج لأداء الدور لأنه من الأفضل من كافة الجوانب أن يقوم عربى بدور خادم للمثلة يهودية. فهذا يتيح للمخرج أن يقدم للجمهور بشكل غير مباشر التفسير المطلوب للمسرحية، وهو أن هذا يتم على غرار العلاقات اليهودية العربية، ففى مجتمعنا يعمل العرب عادة فى مجال الخدم والنادلين والعمال واليهود هم السادة".

ويعد "الهامش" مفهوما جغرافيا كذلك، حيث يشير إلى أبعد مكان عن المركز. وتصور مسرحية "الهدم (كيركوريم)" للكاتب يسرائيل همئيرى، والتي عرضت عام ١٩٨٩م، علاقات شبه عاطفية بين عامل عربى ويهودية فى مستوطنات موشاف نائية. ويشهر صاحب المزرعة إفلاسه وترغب زوجته فى الهروب من المكان، ويحصل العربى القادم من القرية المجاورة على عمل فى الحظيرة ويقيم فيها؛ لأنه لا يريد العودة إلى قريته. وتمثل المهانة المشتركة للشخصيات كذلك فشل الاستيطان اليهودى وكذلك اختناق القرية العربية وتخلفها. تنام الزوجة المتشاجرة مع زوجها فى الحظيرة برفقة العربى، الذى جذبته إليها "ضعفها وعاطفتها المسيطران عليها، وانشغالها كأنثى بنفسه، الأمر الذى أدى به إلى التوتر الجنسى". وحينما تشعر أنه يريد بها السوء تخيفه بسكين. هذه هى العلاقة الجسدية التى نشأت بينهما فى المسرحية؛ لأن التوتر الجنسى أشير إليه فى بعض المشاهد من خلال العلاقة بين الشخصيات. يحلم العربى واليهود، الذين قدمهم همئيرى فى المسرحية، سويا بالهرب إلى المدينة الكبرى أو إلى أمريكا، ولكنهم يتخذون حذرهم من أية علاقة أخرى، فيفصل بينهم حاجز عال.

ونجد فى مسرحية "بوق فى الوادى" مانسميه "حبا على الهامش" و مانسميه "عربية مناسبة". حيث تعرض المسرحية أسرة عربية مسيحية فى وادى نيسنس فى حيفا. حيث نجد أمامنا ثمانية مكانا هامشيا، ولكنه هنا حتى فقير تنتشر فيه الجريمة والمخدرات. تعمل الابنة هدى فى شركة رحلات يمتلكها يهودى، وتحب المستأجر الذى يقيم فى المسكن الذى يعطوهم، وهو شاب يهودى يدعى أليكس هاجر إلى البلاد حديثا. قادما من روسيا. ويرغبان فى الزواج، وتتدلح حرب لبنان فيقتل أليكس فتقرر هدى إجهاض نفسها ليموت ابنهما. واعتبر شموئيل هسفرى، الذى أعد الرواية للمسرح،

رواية سامى ميخائيل "رواية رومانسية ... أشبه بقصة حب". حيث أراد المؤلف تقديم "ميلودراما أسرية" تخفى البعد السياسى للرواية، فمعظم الشخصيات فى الرواية والمسرحية كذلك تعلن أن عروبتها أو يهوديتها غير مهمة، واليكس نفسه يتساءل: "أى يهودى أنا؟ حتى فى الأعياد أخلط بين عيد المساخر وعيد الغفران. لم أرغب بشكل عام فى أن أتى إلى إسرائيل ... لذا ماذا يعينى أنك عربية؟".

وتشتمل المسرحية على الرغم مما سلف ذكره على المحورين - وادى نيسنس وهو مكان "هامشى" يسمح بوجود "قصة الحب" هذه - وهدى هنا عربية "مناسبة" للدخول فى علاقة عاطفية مع اليهودى، فهى تتحدث عبرية مناسبة، كما تجيد إلقاء أشعار بعض الشعراء العبريين، بل يصل الأمر إلى حد أنها كانت تعلم اليكس اللغة العبرية، ونجدها فى أحد المشاهد تكوي الملابس العسكرية لايكس كما تخبز له أمها الفطائر ليتزود بها خلال خدمته فى الاحتياط. وتنتهى قصة الحب هذه، مثلما تنتهى المسرحيات الأخرى، بإلغاء هذه العلاقة من خلال موت أليكس فى حرب لبنان. وهكذا يفرض الواقع الإسرائيلى التسييس أيضا على الميلودراما التى تريد أن تكون "قصة حب" فقط.

إلغاء الاستعارة

تقدم الشخصيات العربية فى مسرحيات الكاتب يوسف موندى كأنماط تجسد مخاوف الكاتب المسرحى اليهودى الإسرائيلى أمام وضع بلا حل، وهذه الأعمال نصوص سياسية تلغى التناقض الظاهرى بين الواقع المتنازع عليه والمعادى وبين الاستعارة المسرحية لـ"قصص الحب"، كما أنها لاتحوى محاولة تصوير علاقات الحب "الإيجابية" بين اليهودى والعربية، ويبدو أن موندى يواصل توجه القصة العبرية فى الستينيات، والذى صور العربى والصراع معه على أنه "كابوس وجودى". والمتاح فى كابوسه المسرحى هو الجنس الرخيص والمعكوس، وإن كان ملغيا فى بعض مسرحياته. ففي مسرحية "حاكم أريحا (موشيل ياريجو)"، والتى عرضت عام ١٩٧٥م، يحاول اليهودى منقصم الشخصية النوم مع لىلى العربية، العاهرة فى يافا، ولكنها ترفض. وفى مسرحية "قلبي فى الغرب (لىلى بمعراق)" يلتقى المؤرخ اليهودى الإسرائيلى مع طالبة فرنسية، التى تظهر كممثلة تؤدى دور إنتيجونا الفلسطينية وترتدى فستانا عربيا، وفى الخلفية تعزف الموسيقى العربية. تحدثت نفسها فى مونولوج داخلى طويل ضد الذين يفجرون المنازل ويطلقون من بنادقهم الطلقات المطاطية ويصادرون الأراضى

ويقمعون حرية الإنسان. وحينما يحاول اليهودى النوم معها ولا توافق تبدي الطالبة الجامعية المعاداة للسامية التي أخفتها هي واليسار الأوربي التي مثلته، وفي مسرحية "يغلقون الليلة (سوجيرم هليلا)"، التي عرضت عام ١٩٨٩م، نجد فتاة يهودية تعمل في مقهى بتل أبيب تعرض جسدها أما الحاضرين، وحينما لا يوافق أحد بحماس على ما تعرضه تطلب أن يحضروا لها العامل العربى "لأنه يعرف على الأقل كيف يمتعنى ... ويشبع لذتى" (المسرحية ص ٣٩). ويوجه التشويه المتكرر والمقصود للاستعارة العاطفية من قبل موندى المشاهدين مباشرة إلى المستوى المشار إليه رمزا - أى إلى العلاقات بين اليهود والعرب التي يرى المؤلف استحالة أن تكون متجانسة كما وردت فى حكاية الحب.

الاستعارة والواقع

كانت شخصية العربى على المسرح الإسرائيلى خلال العقدين الأخيرين بمثابة انعكاس لآرائه، وأكثر من ذلك كانت انعكاسا لإحباطات جماعة من اليهود. وكانت شخصية العربى أو العربية فى المسرحيات التى تحوى "قصة حب" بمثابة مفهوم أو تعبير عن أمنيات هذه الجماعة. لذا فإن هذه العلاقات العاطفية فى معظم هذه المسرحيات لفظية (كما فى مسرحية "العودة"، ومسرحية "الأمل الأخير لشارع نحمانى"، ومسرحية "فلسطينية"). ونجد فى بعض هذه المسرحيات بداية الجانب العاطفى فقط، والذى يتوقف عادة بسبب الحاجز العرقى (كما فى مسرحية "الله كريم"، ومسرحية "حاكم أريحا"، ومسرحية "الغزاوية"، ومسرحية "تدمير"، ومسرحية "قلبى فى الغرب"). ويرافق العلاقة العاطفية فى مسرحيات أخرى تعبير جسدى "منمق" (كما فى مسرحية "نعيم"، ومسرحية "موسى والفرعونية"، ومسرحية "مستأجر من الباطن"). وقدمت العلاقات بين اليهودية والعربى فى بعض العروض المسرحية كـ "وسيلة تعليمية"، ومطلوب من الجمهور أن يرد فى نهاية المسرحية على المشكلة المطروحة ضمن ثناياها (كما فى مسرحية "مستأجر من الباطن"، ومسرحية "الإنفجار فى شارع أهلن").

ولم تكن "قصص الحب" هذه من البساطة بحيث يمكن أن ندرك منها أن العلاقات العاطفية بين اليهود والعرب تصاحبها فى بعض المسرحيات مقولات فظة تهكمية أو دعايات تعتمد على العنصرية، وتشرح هذه العروض تفسيرات فرويد للدعابة فى موضوعات الجنس والتي تسمح بالتعبير عن الدوافع الممنوعة من خلال استخدام

الطريقة التي تتجاوز "الرقيب". يقول أحد العرب في مسرحية "شركاء في السكن": "يعتقد اليهود أننا نمارس في السرير عملا عربيا". ويشكو فتحي الشاعر في مسرحية "لجوء" من "اليهوديات اللواتي تأخذنني إلى رياضهن، وتطلبن مني القيام بكل الأعمال الملقاة على عاتق البستاني ... وتغلغن بعد ذلك الروضة وتسرعن إلى فتحها أمام اليهودي الأول". يقول العربي لليهودية في مسرحية "النفط": "أريد أن ألمسك، ألمس السرير، السرير حقا، أليس سريرا عربيا، والسرير العربي مخلص وعفيف وعذري" (المسرحية ص ٤٥). وتشير هذه التعبيرات إلى الإحساس بالمنوع، وإلى المعوقات التي تفرض نفسها على بعض الكتاب المسرحيين الإسرائيليين في تصوير العلاقات الجنسية بين طرفين من الشعبين، كما تشير كذلك إلى وجود الرقابة التي تحول دون وجود علاقات كهذه لدى جمهورهم الموجه إليهم العمل. فالكتاب المسرحي الإسرائيلي يدرك أن العلاقات العاطفية و"قصص الحب" المختلطة لاتعكس الواقع الشائع خارج المسرح، كما أنه من المؤكد أنها لم تعرض دائما على المسرح خلال العقود الأخيرة. فهو يختار حالات استثنائية ليخلق استثارة لمناقشة "النظام السائد"؛ لأن الدراما وسيلة فعالة لتحقيق هذه المتطلبات. واعتبرت مسرحيات كثيرة في نظر المؤلفين والجمهور في المسرح الإسرائيلي بشكل خاص "بداية لمناقشة موضوع محل جدال، ليكون نوعا من التجسيد لموضوع آخر لم يعرض على المسرح". ويمكن أن تكون الاستثارة لمناقشة موضوع ما واضحة جلية أو خفية. ففي المسرحية الساخرة "موسى والفرعونية" للكاتبة متى رجب تتضح النوايا الأيديولوجية للكاتبة المسرحية حينما تتملك من موسى، العامل العربي، روح الطليعية العبرية. وفي الميلودراما المسرحية "بوق في الوادي"، التي جاءت لتقدم حكاية، فإن هذه النوايا خافية بل ومستبعدة ولكن المشاهد يضع يده عليها بدون صعوبة.

يضع الكاتب المسرحي والمسرح الإسرائيلي بعض القيود حينما يعرضان العلاقات العاطفية بين العربي واليهود. فكل المسرحيات استهدفت من البداية جمهورا معيناً، أو أن المسرح خصص عرضها أمام هذا الجمهور. فالسواد الأعظم من هذه العروض قدم في أطر مسرحية تأتي على هامش المؤسسة المسرحية الإسرائيلية. وقدمت هذه العروض التي تصور علاقات عاطفية بين عربي ويهودية أو بين يهودية وعربي في مهرجانات المسرح التجريبي، وعلى المسرح الصغير للمسارح الكبيرة أو على مسارح صغيرة ولفرق ناشئة. وهناك عروضان مسرحيان فقط (مسرحية "فلسطينية"، ومسرحية "رحم فندقى") من هذه العروض قدمت على مسرح كبير، كما أن

جمهور هذه المسارح يعد أقلية بين المشاهدين للمسرح، ويبدو أن هذه الأقلية تمثل إحدى الجماعات المتحررة بين السكان اليهود في إسرائيل.

ويحد الكاتب المسرحي الإسرائيلي من غرابة مضمون المسرحيات مستعينا بالمحاور التي "تقربها" من الواقع. فعلاقة الحب ممكنة حينما يكون العربي أو العربية "مناسبين" للدخول فيها، أو على هامش المجتمع الإسرائيلي. ولا تنتهي معظم هذه العروض المسرحية بـ"نهاية سعيدة"؛ لأن الكاتب المسرحي الذي يعرف الواقع خارج المسرح لا يرى أن لهذا الحب أى أمل. كما أن الخوف من الاقتراب المتزايد يمكن أن يفسر الحقيقة التي تفيد بأن كل المسرحيات تنتهى بإلغاء أو إفشال علاقات الحب - حينما يعنى تفسير المستوى المشار إليه المخاوف من احتمال تنفيذ التعايش، أو الإشارة إلى معوقات تحقيق هذه المهمة. ونجد منظومة العلاقات المقربة والمبعدة مقدمة على المسرح أيضا بالنسبة لازدواج ثقافة العربي الإسرائيلي والتي سنتعرض لها فى الفصل التالى. ويبدو أنه مع كل هذه المعوقات فإن الكاتب المسرحي الإسرائيلي ومسرحه قد تغلبا على الصعوبة الكامنة فى عرض الصورة المضادة كصورة ثابتة؛ لأن الهدف الأساسى لدهما هو أن يضع هذا الموضوع ضمن جدول الأعمال العام لدى قطاع من اليهود وعلاقاتهم بالأقلية العربية، وأن يعبرا أيضا عن أمنياته (وأمنية الجماعة الاجتماعية التي ينتمى إليها) فى تحسين العلاقات بين الشعبين، وذلك من خلال استعارة "قصة الحب".

الفصل السابع

المواجهة بين الثقافتين

لا يعرفوننى كعربى، لبس المقصود بذلك اليهود طبعاً. فالعرب فقط مازالوا بترددون فى التعرف على هذا مقاله نعيم فى بداية الإعداد المسرحى لرواية العاشق للكاتب أ ب يهوشوع، وقد اختارت نولا تشلنون، التى أعدت الرواية للمسرح وأخرجت العرض عام ١٩٧٨م، شخصية نعيم لتكون الشخصية المحورية فى المسرحية. فهو اختيار هادف ومقصود يضع لأول مرة على خشبة المسرح شخصية العربى الإسرائيلى مزدوج الثقافة

وتشير نصوص المسرح العبرى من بداية هذا القرن وحتى التسعينيات إلى الواقع خارج المسرح والذى يعج بالتوترات الثقافية، كما تشير كذلك إلى محاولات إجراء حوار بين اليهود والعرب. وقد انجذبت مجموعة من الأدباء المسرحيين اليهود خلال بداية التواجد اليهودى الاستيطانى فى فلسطين الى ثقافة العرب على اعتبار أنها التعبير الصادق للحياة فى فلسطين (أرض إسرائيل) وبيئاتها. وانجذبوا بعد إقامة دولة إسرائيل إلى الغرابة الكامنة فى تهود العربى ونحفظوا عليها أيضاً ويظهر ازدواج الثقافة لدى الأقلية العربية التى تعيش فى دولة إسرائيل فى الأدب الإسرائيلى وفى الدراما والمسرح والسينما والدراما التلفزيونية وخلال العشرين عاماً الأخيرة بشكل خاص.

وقد انجذب الأدباء والكتاب المسرحيون الإسرائيليون اليهود إلى التناقض الكامن فى محاولة اقتراب الأجنبى من الثقافة اليهودية التى تتبناها الأغلبية. وربما نجد فى ذلك أصداً لتخبطات الأدب العبرى والثقافة العبرية الحديثة بين يهوديتها والتأثيرات الأجنبية للثقافات الأخرى، وقد تجسد هذا التخبط فى شخصيات اليهودى

"المغترب" عن ثقافته الذي ينجح في أن يحتل مكانا في ثقافة الأغيار. ويقدم التطور الأخير للـ"مغترب"، العربي مزدوج الثقافة، في الأدب العبرى والمسرح الإسرائيلي كـ"من يريد أن يندمج ولكنه يجاهد للحفاظ على هويته"^(١).

ولا يتم تعليم العربي الإسرائيلي مزدوج الثقافة في الواقع الخيالي الأدبي أو الدرامي بل كسياسة تتبعها الأغلبية اليهودية تجاه الأغلبية العربية في دولة إسرائيل. ويشير سامى سموحة إلى أن لهذه السياسة بعض الأهداف منها: "منع الاندماج" و"تقديم ثقافة مزدوجة مختارة"، ويأتى هذان الهدفان للحد من الشعور بالاعتراب لدى العرب كأقلية في دولة صهيونية يهودية. كما تطبق أيضا سياسة القضاء على الفلسطنة والتي تستهدف قدر الإمكان قطع العلاقات الثقافية والقومية وكذلك العلاقات الخاصة بهوية عرب إسرائيل عن بقية المواطنين الفلسطينيين والحد من انتشار تطور الوعي القومى الفلسطينى بينهم^(٢). ولتنفيذ سياسة "التحضر المختار" أعدت مناهج دراسية خاصة للقطاع العربى. وقد شغل التاريخ اليهودى والأدب العبرى حجما كبيرا فى البرامج الدراسية بالمقارنة بحجم التاريخ العربى والأدب العربى فيها، وتم التأكيد على الموضوعات القومية والصهيونية فى إطار دراسات التاريخ اليهودى فى المدارس العربية مثلما يحدث بالضبط فى المدارس اليهودية. وأعطيت فى مجال الأدب العبرى أهمية كبيرة للأدباء التقليديين أو المحدثين، الذين أكدوا على الموضوعات الطبيعية أو العلاقات الإنسانية ولم تدرس موضوعات ذات توجهات خاصة بالهوية الجماعية وأدرج التاريخ العربى بشكل عام فى التاريخ العام، فحدوا بذلك من خصوصيته.

وفى البحث الذى قام به يوحنا بيرس وآخرون عام ١٩٨٦م يلخص الباحثون المقارنة التى أجروها بين المناهج الدراسية التى أعدت للشباب اليهودى وبين المناهج التى أعدت للشباب العربى على النحو التالى: "يبدو أننا لا نبالغ إذا قلنا ... أن المناهج الدراسية الخاصة بالمدارس العربية فى إسرائيل لم تسع إلى إحداث التوازن بين "التطلعات القومية العربية" وبين "الإخلاص للدولة" كما يأمل أفرادها، إنما سقطت هذه المناهج ضحية لتوجهات طمس القومية العربية وتوجهات تعليم إلغاء الذات أمام الأغلبية اليهودية"^(٣). وتوصلت مجموعة العمل المسئولة عن التعليم العربى، التى كانت شريكا فى مشروع تخطيط التعليم فى الثمانينيات والذى تشرف عليه وزارة التربية والتعليم، إلى نتائج مشابهة: "فى الكتب المدرسية التى تتناول الأدب العربى لاتقدم أشعار قومية، كما لا يدرس أى عمل لشاعر أو أديب فلسطينى. وفى مقابل ذلك نجد فى تدريس

الأدب العبرى فى المدارس العربية أعمالا تؤكد على موضوعات الدين اليهودى وموضوعات قومية وصهيونية". وحذرت هذه المجموعة من محاولة "الابتعاد عن عرض النهضة العربية فى العصر الحديث، الأمر الذى يأتى بنتيجة مختلفة عما يريدون؛ لأنهم بذلك يعضدون التوجه القومى المتشدد".

وقد أشار الشباب العربى الذين التقى بهم يتسحاق فلتك ومحمد محاميد بشأن المناهج الدراسية أنها لاتحوى مادة كافية عن الثقافة العربية، كما أن هذه المناهج ترفض الشعب الفلسطينى من خلال التأكيد الزائد على الثقافة اليهودية "نفتقد للشعر والأدب الذى يبلور بداخلنا الشخصية الفلسطينية. اعتقد أن المناهج الدراسية معدة من البداية بهدف إخضاعنا لقيم تناسب طابع السلطات - السلطات الحاكمة"^(٤). ونجد كذلك من يقول "نحن معجبون بالثقافة الإسرائيلية، متأثرون بموسيقى شلومو أرتسى، ولكن لدينا أيضا ثقافة، ولدينا أيضا موسيقانا الخاصة بنا، وأدبنا الخاص بنا"^(٥). وفى أعقاب هذا النقد أعدت فى السنوات الأخيرة مناهج دراسية جديدة للتاريخ والأدب العربى والأدب العبرى فأضيفت لها أعمال لأدباء وشعراء فلسطينيين.

وحدث تحول فى الحوار المفروض بين الثقافة الإسرائيلية والثقافة الفلسطينية بدءا من الثمانينيات، والذى يأتى نتيجة للتعليم المزدوج الثقافة. يعبر العرب الإسرائيليون عن ذاتهم فى الأدب الإسرائيلى والمسرح وكأنهما مجالات لثقافتهم، ولكن فى أعقاب الانتفاضة تخبطوا هم أيضا بين إسرائيلىتهم وهويتهم الثقافية الفلسطينية.

"اليهود الذين أجبروا على تغيير دينهم"

تخبط الثقافة العبرية "المحلية" فى نهاية القرن الماضى وبداية هذا القرن فى المعاناة القاسية للهوية. فقد أراد بعض الأدباء (مثل موشيه سميلانسكى ويعقوب ريبينوفيتش ويتسحاق شامى ويهودا بورلا) إثراء ثقافتهم الجديدة بثقافة العرب أبناء المكان. وكانت هذه المحاولة مصطنعة فى أساسها، وقد وقف البعض على ماتحويه من سخرية. فقد سخر شمعونى من شخصية الكاتب الذى من هذا النوع وهو بروخمان فى مسرحية "ليلة فى الكرم" التى عرضت عام ١٩١١م:

(فى الممر الواقع على الجانب الأيمن يأتى بروخمان مرتديا عباءة عربية ويمسك بعصا سميكة فى يده، ويضع بندقيته على كتفه ويتحدث بصوت أجش مصطنع)

بروخمان: مرحبا خواجه أهارون! كيف حالك؟ (يمد له يده) ترجمة أونكلوس^(٦)،
لماذا لانراك؟ أيها الكاتب؟

وقد اعتقد البعض أنه يمكن خلق ثقافة جديدة تحضر العرب وتنقلهم من حالة التخلف التي يعيشونها الآن - حسب رأيهم - إلى الحالة التي يصبحوا فيها أشبه باليهود؛ لأن عرب فلسطين في نظر بعض أفراد موجة الهجرة الثانية وأدبائها "كانوا في الأساس يهودا أجبروا على تغيير دينهم"، وتخطب ل. أ. أريئيلي بين هذين التوجهين في مسرحية "الله كريم" التي نشرت عام ١٩١٢، فشخصية على العربية في المسرحية تتحدث العبرية (عبرية متلعثمة وتختلط بها بعض الكلمات العربية) وتعجب نعمى بـ"روح الشرق" التي تمتلك شخصيته وتحقر رفاقها اليهود الأوربيين.

كان موشيه شامير بعد مضي فترة من الوقت مستعدا لـ"تهويد" العربي، ففي مسرحية تدور أحداثها عن فترة حكم الملك يناى بعنوان "حرب أبناء النور (ملحيميت بنى أور)" نجد حمّارا عربيا يريد أن يكون يهوديا ويسمح له الحاخامات بذلك. وكانت هذه هي حالة "التهويد" الوحيدة التي قدمت بنجاح على المسرح الإسرائيلي. وبعد مضي عقد من الزمن على ذلك غير شامير رؤيته وكتب في أحد كتبه الذي ضمنه مقالاته الصحفية "إن الواقع يدفع ... المواطن العربي في الدولة إلى أن يعيش ويبدو يهوديا أكثر وأكثر ... ويبدو للكثيرين كإطار ضغط غير طبيعي وغير أخلاقي ... ويقول ... الكثيرون: أفضل للعربي أن يكون عربيا ويبدو عربيا"^(٧). ويشكل تخطب شامير بين تقريب العربي من الثقافة العبرية وبين الابتعاد الثقافي عنه مأزقا خفيا وواضحا في بعض العروض المسرحية التي سنتعرض لها.

"محمود يتساءل إلى أين"

حددت المسرحية الإسرائيلية في وقت مبكر الإشكالية الكامنة في محاولة الاستيعاب الثقافي للأقلية العربية على امتداد ثلاثين عاما، حيث عرضت الجانب الساخر في هذا التهويد المصطنع، فنجد في عروض "أمثال العرب (مشلاى عراقف)" للكاتبين حاييم حيفير ودان بن أموتس (والتي عرضت عام ١٩٦١م) مسرحيات قصيرة من فصل واحد عن هذا الموضوع، كما نجد أيضا أغنية بعنوان "محمود" تتعامل مع أزمة الهوية الثقافية العربي مزدوج الثقافة:

"درس محمود ثمان سنوات/ ... ألقى فى السنة الأولى/ أشعار الحانوكا(٨)/ صور فى السنة الثالثة هرتسل(٩) بذقنه، درس الطرد/ من أسبانيا والشتات/ كل يوم جمعة كان يتبرع بقرش/ فى زجاجة زرقاء/ ... قرأ كثيرا عن ماپو(١٠)/ وأبدي تمرسا فى ذلك/ حفظ من أشعار يهودا ليف جوردون(١١) عن ظهر قلب/ قصيدة "شوكة حرف الياء/ يقول اليهود الآن:/ محمود غريب لطيف/ والعرب يقولون عنه: محمد ليس محمود/ والآن يعانى أزمة -/ ليس هنا ولا هنا/ ومثل كتاب فياربرج/ يتساءل إلى أين؟".

ويظهر العربى المزدوج الثقافة بدءا من السبعينيات فى المسرحية الإسرائيلية كمن فرضت عليه هوية كاذبة ومحبطة. وتوجه الحدة الساخرة من الآن وصاعدا إلى الأغلبية اليهودية التى تخلق وضعا كهذا. وفى مسرحية "كيف تبدو (إيخ أنحنو نرئيم)" (التي عرضت عام ١٩٧٢م) خصصت مسرحية قصيرة من فصل واحد لموضوع التعليم الإسرائيلى الموجه إلى العربى. تدور أحداث المسرحية القصيرة "هذه هى حياتك (إيليه هم حايبخا)" الذى ألفها كوفى نيڤ وب. ميخائيل حول إحدى "الأمسيات مع" عبد الله مانيا بياليك وهو أكاديمى من أبناء الأقليات الذى سجل اسمه فى الجامعة لدراسات الأدب والتوراة وينهيا بنجاح، ويلقى عبد الله أشعار بياليك، ويدرس أفكار أحاد هعام(١٢)، وفى عيد الشجرة(١٣) (الخامس عشر من شباط)، يخرج ليزرع الأشجار ويفغنى الأغنية المعروفة: فى عيد الشجرة، فى عيد الشجرة، فى عيد الشجرة، فى عيد الشجرة، سيموت العرب، فى الخامس عشر من شباط، ويعرضون عليه مع نهاية دراسته العمل فى البناء أو كنادل أو فى الحصاد. والعمل فى الورشة يتطلب شهادة ماچستير التى لم يحصل عليها لذا لم يعمل فى المجال الدراسى، فيتعيش من العمل كغريب للسبت فى حجرة الأموات فى مستشفى شعاراي تسيديق. وبعد مضى أكثر من عشر سنوات على ذلك تقدم مسرحية "كرمبو فى أرض العدو" للكاتب كوفى نيڤ (التي عرضت عام ١٩٨٦م، وهى "كوميديا-ملهة-مهزلة") لقاء بين المحاربين يوريم وبوخيم من ناحية وأبو نعل ريباك من ناحية أخرى، ويدرسا إخلاصه لإسرائيل من خلال استمارة مناسبة تضم مجموعة أسئلة:

"بوخيم: من وعده الرب بأرض إسرائيل؟

يوريم: ... هل هو كونفشيووس أم عيسى أم إبراهيم أم إسماعيل؟

رياك: أئينا إبراهيم، وهذا يعنى - أبيكم. وقد ورد هذا فى سفر التكوين الإصحاح رقم سبعين.

بوخيم: حسنا جدا، الإجابة صحيحة.

يوريم: ومن كان نبي الدولة؟

رياك: هرتسل، بنيامين زئيف، هرتسل.

بوخيم: ومن كان يوسف ترومبلدور؟

رياك: أطلق اسمه على كفوتمسا بيتار....

بوخيم: أتري يا يوريم، يوجد أيضا عرب محترمون.

يوريم: دعك من هذا يا بوخيم فكلهم منافقون.

كوكي: هذا ماورد فى التوراة، فالنفاق يجرى فى دمهم...."

أوضح دان بن أموتس أن العرب "غير موجودين فى كتبنا الدراسية. ويأتى هذا متطابقا مع مبادئ التعليم اليهودى الصهيونى الاشتراكى الذى تعلمناه أرض بلا شعب أعطيت لشعب بلا أرض"^(١٤). كشف دان بن أموتس عن الثقافة الفلسطينية الشعبية حينما سمع راويا عربيا من يافا اسمه أبو نمر، وتحول كتاب قصص أبو نمر الذى جمعه بن أموتس إلى العرض الوحيد الذى قدمه دودو الهرر عام ١٩٩٠م. وتحول الكاتب الساخر الإسرائيلى، الذى سخر فى مسرحية "أمثال العرب" من الجانب الهزلى فى "تهويد" الفلسطينيين، إلى من يقرب الثقافة الفلسطينية إلى ثقافة الأغلبية اليهودية.

"شخص هامشى"

كان ازدواج ثقافة نعيم المحور الأساسى لإعداد رواية "العاشق" للمسرح. وقد اعترف أ. ب. يهوشوع نفسه بأنه انجذب إلى شخصية العربى المزدوج الثقافة فيقول "أتذكر زيارة قمت بها فى الستينيات لمدرسة فى الناصرة، رأيتهم يدرسون قصة "ثلاث هدايا (شالوش متانوت)" للكاتب بيريتس^(١٥)، مع كل التداخل فى المشاعر مع الجانب السياسى والمخاوف والقرب والبعد الذى يخلقه هذا لديهم". يحاول الفتى العربى فى المسرحية خلق علاقة مع صاحب الورشة اليهودى عن طريق بيالك "استطعت أن ألقى أمامه الشعر شفاهة، مثل قصيدة "سقط عليه الغصن (تسناح لو زلزل)". ويحكى نعيم

المعلمة اليهودية قائلاً "ندرس تشرنخوفسكى وبياليك والمدراش وهؤلاء المتدينين والمصير اليهودى والبلد اليهودية والحريق الكبير الذى كان هناك". وبعد ذلك يقتبس جزءاً من قصيدة "موتى الصحراء (ميتى ميدبار)": "جيل العبودية الأخير! وجيل الخلاص الأول" وقيدوتشا العجوز هى الشخصية الوحيدة التى تدرك "الجانب الضار" فى تعليم العربى: "ما شأنه وبياليك؟ ماذا سيفعل له؟ نحن نحن عربنا إلى حد كبير. سيتوقفون عن العمل ويبدأون فى كتابة الشعر". وتعنى نهاية المسرحية (وكذلك نهاية الرواية والفيلم) رفض نعيم وإعادته - رغماً عنه - إلى مكان الثقافة التى ينتمى إليها حسب رأى الكاتب والمعدة للمسرح والمعدى للسينما أيضاً - أى إلى القرية العربية. ويضيف يهوشوع فى هذا الأمر قائلاً: "نجد هنا مجموعة من الأشخاص الذين فقدوا هويتهم وخاصة نعيم، ولكن فى النهاية ساد نوع من النظام حيث عاد كل شخص إلى مكانه".

وتناسب شخصية نعيم تشكيل "الشخص الهامشى" لدى روبرت عزرا فارك، كنموذج للشخصية التى تتبلور داخل الصراع بين الشعوب والثقافات، "فهو يصبح بالضرورة نسبياً فى علاقته ببيئته الاجتماعية، شخصاً ذا أفق واسعة جداً، وذا ثقافة رفيعة، ورؤية بعيدة النظر وعقلانية جداً، والمستوى الثقافى للشخص الهامشى دائماً رفيع جداً، نسبياً"^(١٦). ويناسب هذا التشكيل بعض الشخصيات العربية التى قدمت على المسرح الإسرائيلى، كما يناسب كذلك بعض الأدباء الإسرائيليين الذين يكتبون ويخرجون ويمثلون بالعبرية. فنجد فى مسرحية "لجوء"، وهى إعداد مسرحى لرواية سامى ميخائيل التى عرضت عام ١٩٨٠م، شخصية فتحي الشاعر العربى الإسرائيلى يكتب أشعاراً بالعبرية "حتى اليهود يصفقون له حينما يقول لهم أنهم أبناء زانيات". وفى مسرحية "بوق فى الوادى"، وهى إعداد مسرحى لرواية أخرى للكاتب سامى ميخائيل نشرت عام ١٩٨٨م، نجد هدى الفتاة العربية التى تسكن فى وادى نيسنس وتعمل مع اليهود "وفى مقدورها إلقاء أشعار عميحاى وأقيدان ونواتان زاخ وريينوفايتش". وتتنظر أختها إلى الثقافة العبرية على أنها "مخدر" ينسى هدى "المصير الفلسطينى" فتقول لها "تهيمن برأسك فى السماء فتتسبين أن قدميك أسفل فى الوحل". ونجد الأمر نفسه فى فيلم المخرج أمنون روبنشتاين، المعد عن قصة الكاتبة جليلا رون قيدير، وعنوانه "نادية" والمنتج عام ١٩٨٦م، وتدور أحداثه حول فتاة عربية تصل إلى مدرسة داخلية يهودية، فيقدم لنا الفيلم هذا اللقاء على أنه صراع ثقافى. يسخر الشاب العربى "عبد" بشدة من نادية لأنها لاتناسب هذا الفيلم المتفائل:

عبد: ما الأمر؟ بياليك طوال اليوم فى المدرسة الداخلية.

نادية: صدقتى إنك تعرف بياليك أكثر من هؤلاء اليهود.

عبد: وماذا يفيدنى ذلك؟

يظهر بناء مصير العربى مزدوج الثقافة فى مسرحية نعيم: يبدو فى البداية مقربا وبعد ذلك مبعدا، ويظهر هذا البناء أيضا فى مسرحيات أخرى. ففى مسرحية "العودة" للكاتبة مريام كينى، ومسرحية "مستأجر من الباطن" للكاتب رجب عوادة، ومسرحية "اليوم السابع" للكاتب دان إيلان، والتي عرضت عام ١٩٨٠م، تظهر ثلاث شخصيات عربية حاولت دون نجاح الاندماج فى المجتمع الإسرائيلى. ففى مسرحية "العودة" للكاتبة مريم كينى تنشأ علاقة صداقة بين عربى ويهودى، كما تنشأ علاقة عاطفية بين ذلك العربى واليهودية. فرياض عربى مثقف يتحدث العبرية بطلاقة، كما أنه يستشهد بأشعار راحيل: "عالمى ضيق كعالم النملة" (ولما كانت كينى غير متأكدة من أن المشاهدين اليهود يعرفون مصدر هذا الاستشهاد فقد أضافت جملة تفسيرية "عظيم، إنك تستشهد بأشعار راحيل") ولكن رياض نفسه يشعر بأنه مرتبط بالقرية وليس حرا فى الارتباط بامرأة يهودية. وتحتج ألونا حبيبته اليهودية على ذلك بقولها: "أنت منتم إلى هذه القرية مثلما أنتمى أنا كذلك إلى بلدة شالوم عليخم". والسؤال المطروح الآن هو هل تدعم كينى النمط الذى التقينا به فى المسرحية الساخرة ويقضى بأن الثقافة العبرية التى يتلقاها العربى المندمج فى المجتمع الإسرائيلى ليست إلا طلاء محدودا ومصطنعا. أو ربما تعرض العربى على أنه الشخص الذى لا يريد تغيير ثقافته، الشخص الذى يبحث عن علاقة صداقة، ولكنه يريد فى الوقت نفسه الحفاظ على استقلاليته العبرية. ويبدو أن هذا التخبط لم يحل فى نسختى المسرحية اللتين عرضتا على خشبة المسرح.

ونجد فى مسرحية "مستأجر من الباطن" للكاتب راتب عوادة، وهو كاتب مسرحى عربى إسرائيلى يكتب بالعبرية أيضا، الشاب العربى أحمد الذى يتظاهر بأنه دانى بعدما يتنكر فى أنه يهودى شرقى. يكشف عن هويته الحقيقية لصديقتة اليهودية وهى مستعدة للاستمرار فى علاقة الحب بينهما. وفى النهاية يفرض ضغط البيئة اليهودية والقرية العربية على الزوجين الابتعاد، حينما تكون اليهودية هى الطرف البادئ. يتحدث دانى أحمد الشاب المتعلم المثقف، وهو طالب جامعى يدرس اللغات والتاريخ، العبرية بطلاقة، ويستشهد بأقوال الحاخامات فى العصور الوسطى: يسمع

الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى أريك أينشتاين ، ويحب أفلام إينجمر برجمان. ويستخدم مصطلحات ثقافية، حيث يشير ترديده لها إلى ثقافته. ويتقيد هذا الاستخدام أحيانا بالتكلف الذي يظهره أحمد. يشرح أحمد علاقاته بأمه بـ"دعابة" ليست لديها عقدة كوستا ... وليست لدى عقدة أوديب" ويتدعم التصور الذاتي للعربي المثقف، الذي تتيح له الثقافة العامة (بصورتها الإسرائيلية) انتماء ما إلى المجتمع الإسرائيلي، حينما يأتي أخوه الفظ المتمم ليعيده ولو بالقوة إلى الواقع المتخلف.

وتشير المسرحيات والأفلام أيضا إلى انعدام وجود إمكانية خلق علاقة حقيقية من خلال "الجسر الثقافي". فالكاتبة المسرحية اليهودية تجد العقبة الأساسية في المجتمع العربي المحافظ الذي كان وما زال يشكل عنصرا هاما في هوية العربي، فمع أنه مثقف فهو مرتبط كذلك بالثقافة العربية. بينما يرى الكاتب المسرحي العربي أن المعوق الأساسي يكمن في المجتمع اليهودي، الذي يفرض على العربي التهود الوهمي، وهذا التهود غير قادر بالفعل على تقريبه إليه. وحسبما يرى هذا الكاتب فإن هذا المجتمع لا يضع على وجهه سوى قناع الليبرالية، ولكنه على المستوى الواقعي محافظ بقدر لا يقل عن المجتمع العربي.

ويحمل التلميذ العربي الذي سيدرس في الجامعة وينافس اليهودي أيضا المخاوف لدى اليهود الإسرائيليين من اندماج الشاب العربي في ثقافة الأغلبية. ينافس حسن العربي في مسرحية "مثل رصاصه في الرأس" للكاتبة مريام كيني أميتاي اليهودي في مجال البحث الأكاديمي عن الشاعر يهودا اللاوي ويحب زوجته أيضا. فحسن، الذي يشبه اسمه اسم أبي الحسن يهودا بن شموئيل اللاوي، يبحث عن القاعدة الثقافية المشتركة بينه وبين المجتمع اليهودي ويجدها في السيرة الذاتية للشاعر يهودا اللاوي الذي عاش في الأندلس المسلمة وتأثرت أشعاره الدنيوية بالشعر العربي. ويطلق حسن على الشاعر يهودا اللاوي تعبير "الولد الشقي Playboy"، ويقول أميتاي في غضب "وألمح الشاعر نفسه إلى ... حالات شذوذ جنسي لديه". ويدور بينهما جدل حول ملابسات موت الشاعر يهودا اللاوي. فحسن، الذي يؤكد على الجانب العام في شعره، يوافق على الرواية التي تفيد أن الشاعر مات في مصر. أما أميتاي، الذي ينظر إلى الشاعر يهودا اللاوي على أنه شاعر يهودي قومي، فيبحث عن دليل علمي للرواية التي تقضي بأن الشاعر مات في القدس "وعلى شفثيه - 'صهيون ألا تسألين عن سلامة المسجونين من أجلك!!!' - أغلف، أغلف شج رأسه! لن أسمح لهذا الأغلف، لحسن هذا، أن يقتله في مصر!".

"نحن أصحاب ثقافة"

لقد ظهر لدى الأقلية العربية توجهاً يبدوان متناقضين فى تعاملهما مع ثقافة الأغلبية، ولكنهما فى الحقيقة يعارضان مايعتبرانه استيطاناً ثقافياً من خلال الثقافة العبرية. ويتمثل التوجه الأول الذى حدد له حنان حيقير مفهوماً يقضى بـ"القضاء على موطن الضعف"^(١٧)، أى تقويض مفهوم السيادة الوحيدة للجماعة اليهودية على الثقافة الإسرائيلية. بينما يتمثل التوجه الثانى فى الفلسطنة الثقافية فى الأراضى المحتلة ومجالات دولة إسرائيل.

وتجسد أعمال أنطون شماس محاولات نفاذ ثقافة الأقلية العربية إلى الوضع المشروع داخل ثقافة الأغلبية اليهودية. فشماس "المنفى فى العربية" و"المنفى فى العبرية" يريد لروايته "أرابيسك" أن تحتل مكاناً فى شرق الثقافة الإسرائيلية. كان أنطون نفسه، كما تشير قصيدة عن سيرته الذاتية نظمها دان الماجور، تلميذاً فى المدرسة الثانوية العبرية فى حيفا "أنا التلميذ/ العبرى الوحيد/ فى المدرسة العبرية/ كلها يهودية". فمزج الثقافة هو الذى "يتحدث العبرية/ ويحب العبرية/ ويفكر بالعبرية/ ويحلم بالعبرية. أتلعثم أحياناً/ بشأن اللغة الأيرلندية:/ كيف يقولون ذلك بالعربية/ ... ليس هذا مريحا أبداً/ أن تقع عملية إرهابية/ ... ينادى المعلم ثانياً/ انتقام طفل يهودى/ ... تلميذ عربى منقسم الشخصية".

كتب شماس وترجم للمسرح الإسرائيلى بالعبرية والعربية، وخاصة مجموعة المسرحيات التى حاولت خلق واقع ثقافى إسرائيلى عربى عبرى جديد. كان شريكا فى تجهيز وإعداد عرض مسرحى بعنوان "ثقب فى الجدار"، الذى قدم عام ١٩٧٨م، عرضت فيه الأساطير الشعبية اليهودية والعربية. كان هذا العرض المسرحى أحد العروض التى رغب مؤلفوها - من خلالها فى إيجاد قاعدة مشتركة ومناخ موات للحوار بين الشعبين. وترجم شماس عن الإنجليزية إلى العربية والعبرية مسرحية "هاى" للكاتب أتول فوجارد، التى عرضت باللغتين من خلال أداء مكرم خورى ويوسف أبو وردة عام ١٩٨٣م، وتعاملت مع الواقع الفلسطينى أكثر من تعاملها مع واقع جنوب أفريقيا. وتبرز فى هذا السياق أهمية خاصة للنسخ الهامة، العبرية والعربية، التى أعدها لمسرحية "فى انتظار جودو" التى عرضت عام ١٩٨٥م. وقدم استرجعون وفلاديمير ولاكى فى هذا العرض كفلسطينيين وقدم فودزو على أنه رجل أعمال يهودى. جعلت الترجمة والإعداد للعبرية والعربية الذى قام بهما شماس للكاتب فوجارد وخاصة بكيت "مؤلفاً" لنصوص هذه العروض، وكانت هذه هى الفرصة التى استغلها المؤلف

ليعرض على المسرح العبرى "القضية الفلسطينية" من رؤية عربى إسرائيلى، وكانت لغة الحديث فى النسخة العبرية هى العبرية المختلطة بالعربية. وحددت بعض الإضافات والإصلاحات التى أدخلها شماس على الهوية العربية للمتحدثين (كشخصيات وممثلين) مكان النص فى الواقع الإسرائيلى، فعلى سبيل المثال حينما يقول فلاديمير عند بكيت "ماذا سيفيد إذا يئسنا الآن"، فالنص والشخصيات العربية على المسرح تحول أنظار المشاهدين إلى بداية النزاع اليهودى العربى، إلى تسعينيات القرن الماضى: "ماذا سيفيد الآن فقدان تشومتس؟ كان يجب علينا أن نفكر فى ذلك منذ ملايين السنين، فى التسعينيات". ومثل أى شخص يكتب فى ثقافتين يستغل شماس تميزه فى الموقف الساخر تجاه المشاهد اليهودى غير القادر على التمييز بين المصدر وبين "تعديلات" كاتب النسخة، التى تتعامل معظمها مع الفلسطينيين وواقع حياتهم.

وقد برز توجه آخر لدى أدباء عرب إسرائيليين، والذى ظهر بشكل خاص فى السنوات الأخيرة، وهو تدعيم التراث الفلسطينى ورفض الثقافة العبرية واختيار الثقافة العربية المحلية. ويتحدث داني روينشتاين عن هذه العملية بأنها بدأت فى الضفة الغربية وغزة، وعبر عنها فى الثمانينيات والتسعينيات بألاف الأعمال المنشورة إلى جانب ممارسة الفلسطينيين لأنشطة ثقافية قومية عديدة فى كافة المجالات، وتركز الكثير من هذه الأنشطة فى مجال المسرح^(١٨). وتتطلع هذه العملية المنظمة إلى تشكيل هوية قومية وثقافية تتجاوز الخط الأخضر، ونجد ملامحها أيضا فى المسرح العربى الإسرائيلى. وفى المسرح اليهودى الإسرائيلى تم استيعاب التغييرات لدى الفلسطينيين فى المناطق المحتلة فى نص مسرحى واحد هو "الزمن الأصفر". وهو إعداد مسرحى قامت به آلا الترمان للكتاب الصحفى الذى وضعه داويد جروسمان^(١٩)، ونشر عام ١٩٨٧م. ويعبر بعض الفلسطينيين فى هذا الكتاب عن مخاوفهم من أن اليهود يحولون الضفة والقطاع إلى "مستوطنة تابعة لهم من كافة الجوانب، بما فى ذلك الجانب الثقافى"، وبذلك يفقدونهم ثقافتهم:

العجوز: هل تبدو أمامك كعجوز؟ هل نحن بؤساء؟ نحن أصحاب ثقافة! نعم، نعم أصحاب ثقافة. ثقافة! أنتم لاتعرفون أن لدينا ثقافة. وليس فى مقدوركم أن تفهموا هذه الثقافة! إنها ليست ثقافة تليفزيون"

وتنفذ تأثيرات المسرح الفلسطينى وشخصياته وتراث الراوى به إلى المسرح الإسرائيلى خلال السنوات الأخيرة وتؤثر عليه بشكل أساسى كوسيلة للعرض الساخر لـ"القضية الفلسطينية" على المسارح العامة فى الثقافة الإسرائيلىة. ومن أبرز الأمثلة

على ذلك الإعداد المسرحى لرواية أميل حبيبي وعنوانها "المتفائل" والمنشورة عام ١٩٨٦م. ويؤدى الدور محمد بكرى فيحكى - بالعبرية أمام الجمهور اليهودى وبالعربية أمام الجمهور العربى - عن ذكريات اللاجئ الفلسطينى والمأزق الذى يعيشه العربى الإسرائيلى. وهناك قصتان أخرتان للكاتب أميل حبيبي أعدتا للمسرح أيضا لتقدمتا فى عروض تؤدى فيها ممثلة واحدة هى بشرى كرمان؛ القصة الأولى بعنوان "أم الروبابكيا" المنشورة عام ١٩٩٢م، وتحكى فيه من رؤية نسائية هذه المرة عن مصير العرب الذين بقوا ولم يهربوا عام ١٩٤٨م من حيفا والمدن الأخرى فى إسرائيل. وقد وجه هذا العرض الذى قدم بالعربية إلى العرب الذين اتهموا بالخيانة لأنهم لم يهربوا "وتكيفوا" مع الحياة فى الدولة اليهودية "أنتم تتكاثرون فى هذه الدولة وتقولون بعد ذلك أن هند خائنة؟" وبذلك يشير إلى جانب آخر فى مصاعب الهوية العربية الإسرائيلية.

"اشملى برعايتك"

وقد أوجد اللقاء القسرى الذى جمع بين الثقافتين - العبرية والعربية الفلسطينية - عند الكاتب المسرحيين لدى الأغلبية اليهودية محور التقارب والرفض، ومن أبرز مظاهر هذا المحور دائما ظهور الموضوع فى المسرحية الساخرة. فالكاتب المسرحى الإسرائيلى اليهودى (أ. ب. يهوشوع ومريام كينى وسامى ميخائيل ويوسيف موندى وآخرون) لا يؤمن ولا يرغب فى الانصهار الثقافى، ولا يريد بالقطع نوبان العربى فى ثقافة الأغلبية اليهودية. "أحيانا يبدو أننا نعترض على الاقتراب منهم، خوفا من التعرقل بهم" هذا هو ماكتبه يهوشوع سوبول فى برنامج العرض المسرحى "التعايش" للمؤلف محمد وتد التى عرضت عام ١٩٧٠م. ويضيف سوبول فى هذا الصدد "قربما نكتشف أنهم مستعدون للاقتراب منا أكثر مما نستطيع نحن أن نتقدم إليهم". فالكاتب المسرحى الإسرائيلى يرفض التشويه فى تعليم العربى كيهودى، ويشير إلى السخرية الكامنة فى فرض ثقافة ما على ثقافة أخرى، وينظر بعض الكتاب المسرحيين إلى الحوار بين الثقافتين على أنه جسر نحو مستقبل أفضل، ويخشى آخرون على خصوصية الثقافة اليهودية الإسرائيلية.

الفصل الثامن

من منافس إلى مستغل

تدور أحداث فيلم المخرج حاييم بوزجلو وعنوانه زواج وهمى حول حكاية معلم فى مدرسة ثانوية بالقدس، يترك أسرته بحجة السفر إلى نيويورك، ولكنه فى الحقيقة يظل فى تل أبيب حيث يتعرف على مجموعة من عمال البناء الفلسطينيين ويعمل معهم. ونجد فى الفيلم أحد المشاهد الساخرة التى يتناول فيها عمال فلسطينيون والمعلم العبرى وجبة الإفطار، حينما يجلسون القرفصاء على الأرض حول أحد أعداد جريدة داكار التى تستخدم بديلا عن المفرش، ويتحدث العنوان الرئيسى لهذه الجريدة عن الهدوء النسبى فى الأراضى المحتلة والاعتقالات التى تمت هناك

ويندرج غلاف الفيلم الكوميدي 'زواج وهمى'، الذى يعرض الروبة الساخرة ليهودى إسرائيلى تجاه العمل العبرى الذى تطور ليدخل ضمن العمل العبرى وينتهى بنهاية سعيدة، فى فيلم المخرج رشيد مساروى الذى يحمل عنوان 'المأوى' والمنتج عام ١٩٨٨م. ويقدم هذا الفيلم أيضا عمال بناء عرب، أحدهم والد لخمسة أبناء يعمل فى تل أبيب والمكان الذى بنام فيه منذ عدة سنوات هو مكان البناية التى يبنياها. ونجد فى فيلم زواج وهمى الكوميدي أفكارا عن المثل الصهبونية. يعرض فيلم 'المأوى' الاستغلال والمهانة والاحتقار والمصاعب التى يواجهها العامل الفلسطينى الذى يجسد هذه المثل، لدينا إذن روايتان لدى اليهودى - سخرية كوميدية مع بعض الحنين الأيديولوجى، ولدى العبرى - عرض واقع الاستغلال والظلم

وينبذ هذا الغموض فى المسرح، ذلك الغموض الذى ربما نجده فى السينما الإسرائيلية وهى تعرض العمل العبرى والعمل العبرى وقد نُظر إلى التحولات التى حدثت لدى اليهود سكان إسرائيل فى تعاملهم مع العمل البدنى ضمن ثابا نصوص مسرحية عديدة على أنه تشويه للقيم الأساسية وعامل بشكل خطرا على مستقبل الحلم الصهبونى. وناسب عرض موضوع العمل البدنى على المسرح الإسرائيلى من خلال

العربي رؤية جرشون شاكيد للشخصية العربية في الأدب العبري "على أنها تكشف عن الرؤية أكثر مما تكشف عن موضوع هذه الرؤية" (١).

ويواجه الكاتب المسرحي الإسرائيلي من خلال الشخصيات العربية التي يقدمها التغييرات التي أحدثتها إقامة دولة إسرائيل وتطورها في الصورة المثالية للطليعي العبري. وتأتي شخصية العمال العرب أو التعامل مع موضوع العمل العبري والعمل العربي الذين يظهران في الدراما والمسرح الإسرائيلي لتقديم - كما تقول جيل رمرز راوخ - "تعاملنا مع أنفسنا كحضور في هذه البلاد" (٢). فعلى سبيل المثال وظف داني هوروفيتس بحدة تعبير برينر في مسرحية "حكايات يحزقيئيل فايرمان (عليوت يحزقيئيل فايرمان)" المعروضة عام ١٩٨٦م، والتي تتعامل مع فشل تحقيق مثال العمل العبري وانتصار العمل العربي. يقول برينر في المسرحية: "العرب قذرون، ولكنهم ليسوا طفيليين قذرين دائماً مثلنا" (المسرحية ص ٧١). وفي لقاء جمع بين أهارون ديفيد جوردون وبرينر يتنبأ الكاتب:

"... العرب هنا يقومون وسيقومون بالعمل الأساسي، وحتى إذا سار خلفك بعض العمال اليهود وعملوا بإخلاص فبعد عدة سنين سيطلبون العبري الذي يقيم هنا للعمل، وسيتحولون إلى أصحاب منازل" (المسرحية ص ٨٩).

العمل العبري

اعتمدت الصهيونية كحركة قومية على مبادئ اجتماعية وسياسية. وكان أهم هذه المبادئ مبدأ العمل على تحويل الشعب اليهودي إلى شعب منتج، تلك الفكرة التي أوجدت أيديولوجية العمل العبري كشرط للوجود الذاتي المستقل للمجتمع اليهودي في فلسطين. والعنصر المشترك لمعظم التيارات الصهيونية هو أن "أهم شيء هو احتلال مكانة طبقة العمال وبناء أعمال صحيحة في مقابل العمل اليهودي التقليدي في التجارة" (٣).

ويمكن أن توظف صورة الطليعي كشخصية نموذجية على امتداد أجيال عديدة كرمز رئيسي لتطور الجماعة اليهودية في فلسطين. وارتبطت الصورة، التي تبلورت خلال تدفق موجتي الهجرة الثانية والثالثة، بعدة مكونات أساسية منها العمل البدني كشرط ضروري للتجسيد الصهيوني. وقد وجه عمال الهجرة الثانية مطلب التحقيق الشخصي لـ"وصايا" العمل البدني "إلى أنفسهم أولاً وقبل كل شيء". كان العمل البدني

بالنسبة لـ"شباب وشابات كثيرين المفتاح السحري لفهم 'الذات الحقيقية'"^(٤). واكتسب العمل البدنى لدى بعض طلائعى الهجرة الثانية مغزى أقرب إلى الدينى. وأصبح كل ما من شأنه أن يكون صعبا من الناحية الجسدية وسيلة لتحقيق الذات. إلا أن مواجهة فلاحه الأرض كانت مرتبطة بالإحباطات وخيبة الأمل. لقد شكى برينر من فشل "المنقف العبرى البائس الذى قدم إلى هنا ويريد أن يعيش حياة أخرى سليمة، ملؤها العمل البدنى وسط رائحة الحقول، وبعد مضى عدة أيام تبين له أنه ... غير مؤهل لممارسة أى عمل". كما لم يكن بيرل كتسنلسون^(٥) واثقا من عمله، ويعترف بذلك قائلا "لم أجرب ما أطلق عليه جوردون 'الفأس المقدسة'".

وقدمت مسرحية فترة الاستيطان الطليعى ومواجهة المجتمع، الذى يمر بمرحلة التكوين، لمصاعب بلد جديد كالآلام المرتبطة بالعمل البدنى فى مركز أحداثها. وكانت صورة الطليعى العبرى مرتبطة بسكان البلد العرب ومحاولة محاكاتهم فى مظهرهم الخارجى وملبسهم، وعاداتهم وشهامتهم الطبيعية، وأصالتهم وعملهم فى الأرض الذى أصبح بالنسبة لهم شاقا جدا. وينطبق تفسير جرشون شاكيد لتأثير العرب على اليهود، كما صور فى الأدب العبرى، على المسرحية فى فترة الاستيطان كذلك:

"يعتقد اليهودى، الذى يشعر أنه يعيش فى بلد غريب عنه، أن العبرى هو الساكن الحقيقى، جزء لا يتجزأ من هذا البلد، بينما ينظر هو إلى نفسه على أنه الغريب الأجنبى الذى يحاول أن يضرب بجذوره فى بيئة معادية ... وحسب هذه الرؤية فإن العبرى أشبه بالنموذج المضاد المرغوب فيه"^(٦).

وضمن هذا التشكيل فإن هناك جوانب ناقصة فى الالتقاء بالعبرى. ففى بعض المسرحيات نجد العبرى ليس فقط "نموذج مضاد مرغوب فيه" وإنما همجى ووحشى ويشكل فى بعض الأحيان خطرا. كان هؤلاء السكان يتنافسون على أماكن العمل ويشكلون خطرا دائما. كما كانوا محل احتقار بسبب وحشيتهم، التى بدت فى وسائل العمل المتخلفة التى استخدموا بها. ونجد هذه الثنائية فى تصوير الشخصيات العبرية فى مسرحية "النبع"، التى نشرت عام ١٩٣٢م، للكاتب يعقوب أ. يافيه، حيث نجد بعض التقدير للعرب "الأبناء الحقيقيين لهذه الأرض!" فى مقابل الطلائعيين "المغتربين، نوى الأجساد البيضاء.. غير القادرين على تحمل هذه الحرارة، هذا الطقس، هذه الأرض الجرداء الصخرية...". (المسرحية ص ٢٢). ونجد فى المسرحية ذاتها تصويرا محتقرا لشخصيات عربية متخلفة وجاهلة.

وتصور بعض المسرحيات التي نشرت خلال العقد الثاني والثالث من هذا القرن مصاعب تحقيق أمل تحويل الشعب اليهودي في فلسطين إلى شعب منتج، ومن هذه المصاعب منافسة العرب، وتعرض مسرحية "العهد الرابع" - المنشورة عام ١٩١٥م للكاتبة تشيلا كومر "كاتبة يهودية من جاليسيا" (المسرحية ص ١٤) والتي اعتمدت على قصص وشهادات من الأقاليم - العداء بين الطليعيين والعرب بكل حدته في افتتاحية المسرحية:

عامل ثالث: ... العمل هنا مضمّن والأجر قليل.

عامل ثان: ألهذا يجب علينا أن نياس من مساعدة الأخوة؟ وهل يجب أن يظل العمل في أيدي العرب؟ ...

عامل ثالث: ... يتحول الدم داخلنا إلى سم حينما يقدر علينا أن نعمل مع العدو في حقل واحد

عامل خامس: وجودنا - لايعنى أن ندخل حربا مع العرب ... فوجودنا مرتبط بالدخول المرتفعة، وهذه الدخول مرتبطة بمحاصيل الأرض، وهذه كارثتنا، فهم يعرفون كيف يعملون - أما نحن فلانعرف (المسرحية ص ١٥).

يصور حايم الحانان العلاقات المتوترة والتنافس في مسرحية "سيبني الرب"، المنشورة عام ١٩٢٨م. وتدور هذه المسرحية حول "فترة الضائقة الكبرى"، وهي فترة الأزمة المالية والبطالة الشديدة، التي اتحد فيها "التاجر العربى والأفندى اليهودى" ضد "قانون العمل العبرى في أرض العبريين" (المسرحية ص ٣). فأصحاب البساتين والمزارع المحروثة هم "الأفندية" اليهود الذين يشغلون العرب واليهود ويستغلون في ذلك المنافسة المحتدمة بينهما. ويشكو كبير الدراويش في مسرحية "الله كريم" للكاتب ل. أ. أريئيل من أن اليهود الذين جاؤا من 'بلد الروس' يقربون أخواتنا المسلمين منهم من خلال تشغيلهم في أعمال شاقة" (المسرحية ص ٢٧٥). ويصور الطلائعيون أنفسهم عملهم المضمّن والمحبط على أنه أشبه بـ"حياة كلب": "يوم بعد يوم تنحنى القامة مع الفأس، يداك تؤلمانك حيث تكثر بها الأوخاز" (المسرحية ص ١٨٧). ويسخر اليهود أصحاب المزارع من الطلائعيين الشبان الذين يريدون منافسة العرب في مسرحية "لأول مرة" للكاتب حايم سورير:

"يريدون ها.. ها.. إصلاح العالم. ها.. ويريدون بالتحديد العمل بالفأس مثل محمود!.. وإذا لم يفعلوا ذلك سيخرب العالم. ها.. ها.. وماذا فى ذلك؟ ها.. ها.. أستم أنتم هكذا أيها اليهود فى كل ذلك، فأنت لاتستطيعون القيام بما يقوم به الأجنبى؟!"

وقد حدث بدءاً من الثلاثينيات، وعلى خلفية علاقات التوتر والعنف بين العرب واليهود، تحول فى موقف الكاتب المسرحى الذى يكتب بالعبرية، فالعرب فى المسرحيات التى كتبت فى هذه الفترة إما "طيبون" وإما "أشرار". العرب الطيبون هم الفلاحون الفقراء أو العمال البسطاء المستقيمون والمستكينون. والعرب الأشرار هم الأفندية المستغلون والمحرضون الذين يثيرون العرب على اليهود، ويقدم اليهود فى بعض المسرحيات كعمال محدثين لاينفرون من العمل المصنى والعمل البدنى. فهم الذين سيأتون بالسلام والتحضر إلى المنطقة، سيساعدون العرب، بل وسيحررونهم من نير المستغلين، وتطورت لدى بعض قطاعات حركة العمل رؤية "اشتراكية" مثالية جدا تطرقت إلى مسألة العلاقات مع العرب، وحسبما تقضى هذه الرؤية فإن تغيير الطابع الإقطاعى للمجتمع العربى وتحديث اقتصاده سيؤدى بالتأكد إلى التعاون الواسع بين الشعبين، وتقوم مجموعة من الطلابيين وسط منطقة عربية فى مسرحية "النبع" بأعمال شاقة فى منجم وتكتشف كذلك نبعاً للماء يستفيد منه اليهود والعرب، كما ساد جو شبه هادى يرغب فى سب العرب "الأشرار" - الأفندى والسمسار، الذين يحاولون إثارة العرب على اليهود، وفى "خاتمة" مسرحية عن حياة الفلاحين العرب فى فلسطين وعنوانها "نيمر أقيزروع" للكاتب أهارون فولاك، والمنشورة عام ١٩٤٢م، يفسر الكاتب موقفه بأنه أراد أن يصور "كيف يعانى العامل العربى تحت سوط كارهاه" وهو الأفندى العربى، وتكمن جذور الشر فى عادات المجتمع العربى كذلك فى مسرحية الكاتبة إيتمار بن حور وعنوانها "العهد الذى حنث"، والتى صدرت عام ١٩٤٢م، فنجد فى هذه المسرحية فاطمة "الخادمة الطيبة" تركع وتتوسل لكى يتركوها فى بيت أسياها اليهود، ولكن أباهما يريد أن يبيعهما بالمال: "أنا ابنته - تجارة للبيع، وبهيمة للعمل لمن يشترينى" (المسرحية ص ٨). أما مسرحية "المحاكمة" للكاتبة شولاميت بت دورى (التي عرضت عام ١٩٣٧م، وعام ١٩٣٨م) فجاءت محاكمة تاريخية لتحقيق فى الثورة التى اندلعت عام ١٩٣٦م، والمذنب فى هذه المسرحية التعليمية هو الأفندى المحرض، الذى يحظى بتشجيع السلطات البريطانية، كما أن الفلاح محمود البرى ضلل وابتز وأثير للعمل ضد اليهود، وكانت مسرحية "المحاكمة"، التى تعد المسرحية العبرية التى كتبتها كاتبة

يهودية من فلسطين، المسرحية الأولى التي قدمت الشخصية العربية أمام جمهور يهودى يعيش خارج فلسطين (فى بولندا وبرلين ونيويورك)، لتكون أداة التعبير عن حركة "الحارس الفتى (هشومير هتسعير)" فى عرض آرائها بشأن "المسألة العربية". فيرى أفراد هذه الحركة أن اليهود يمكن أن يخلصوا الفلاح والعامل العربيين من المستغلين أبناء شعبهم، وتتمثل طريقة الحل المعروضة فى تشكيل منظمة للعمال العرب للدفاع عن حقوقهم. ففى المسرحية يعرض حاييم، عضو الكيبوتس، على مصطفى الشاب العربى الذهاب إلى المدينة ليتعلم من العمال اليهود كيف يدافعون عن حقوقهم، ويعود بعد ذلك إلى القرية وينظم الفلاحين ضد مستغليهم (انظر المسرحية ص ٤٨).

سمتوخا

وبذلت خلال السنوات الأولى من قيام دولة إسرائيل محاولات لتشكيل شخصية الطليعى من جديد وفرضها على مجالات جديدة. وإذا كانت إحدى هذه المحاولات مرتبطة بخدمة الدولة - كالخدمة فى الجيش أو استيعاب المهاجرين - فقد تم "التأكيد على أهمية الالتزام بخدمة الجماعة". وتشوّه مكوّن العمل البدنى واختفى بعد ذلك من شخصية الطليعى. ففى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات حدثت عملية انهيار للتوجه الطليعى. فالحلم الطليعى، الذى تمحور حول الرغبة فى تحويل الشعب اليهودى إلى شعب منتج من خلال وضع الهرم المقلوب للأعمال التى مارسها اليهود فى أوروبا الشرقية الموضع الصحيح، أخلى مكانه للاقتصاد المتنوع والحديث، والذى يقيم هذا الهرم المقلوب من جديد بقدر كبير.

اتسم الجدل الذى أثير فى حكومة إسرائيل بعد حرب ١٩٦٧م حول مسألة فتح الاقتصاد الإسرائيلى أمام العمال القادمين من الأراضى المحتلة بطابع أيديولوجى اعتمد فى جوهره على التراث الصهيونى الذى يقضى بتحويل الشعب اليهودى إلى شعب منتج، ولكن المعارضة الأيديولوجية لفتح أبواب الاقتصاد الإسرائيلى سرعان ما تلاشت أمام الضغوط التى يفرضها اقتصاد السوق. وهكذا تكونت طبقة جديدة من العمال القادمين من الأراضى المحتلة، والتى قامت بممارسة الأعمال الدنيا من ناحية الدخل والوضع الاجتماعى، وتم استيعاب هذه الأيدي العاملة الرخيصة فى قطاعات مختلفة تحت ظروف عمل تتسم بالاستغلالية والتدنى وظروف سكنية غير ملائمة. كما ظهر فى الاقتصاد الإسرائيلى وضع شبه "استعماري" يهرب فيه اليهودى من الأعمال البدنية "السوداء"، الأعمال التى كانت تحتل مكانا رئيسيا فى رؤية الطليعيين.

وتعد فاطمة في مسرحية "القسم الذي حنت" للكاتب إيتمار بن حور، ولطيفة في مسرحية "العجوز" للكاتب يهوشوع بر يوسف، الصادرة عام ١٩٤٢م، نموذجين أوليين للتغيير في صورة العربي في الدراما العبرية من منافس إلى مستغل. فكلتاها خادمتان عربيتان في منازل اليهود، وكلتاها أيضا محتقرتان من جانب مجتمعهما العربي وصاحب العمل اليهودي الذي يستغلها جنسيا. ولم تظهر تقريبا شخصيات عربية على المسرح العبري خلال الخمسينيات والستينيات. وظهرت شخصيتان عربيتان من هذه الشخصيات العبرية النادرة في تلك الفترة على المسرح الإسرائيلي وكلتاها خادمتان. الشخصية الأولى شخصية حمار عربي في مسرحية "حرب أبناء النور" للكاتب موشيه شامير التي عرضت عام ١٩٥٦م، وهي مسرحية تدور أحداثها في عهد حكم الملك الكسندر يناي، فهو خادم يطلب من أسياده الطيبين أن يدفعوه إلى العمل رغما عنه. وهناك شخصية عربية أخرى في مسرحية "الحي" للكاتب يعقوب بر ناتان، والتي عرضت عام ١٩٦٥م، وتدور أحداثها خلال فترة الثلاثينيات - حيث نجد شخصية أحمد حالب البهائم والتي استمدت من رسومات المصور ناحوم جوتمان، الذي يظهر وهو يحمل جرار اللبن على صينية فوق رأسه. يعارض أحمد الأحداث التي تتسبب في "اضطرابات بيننا وبينكم" ويريد السلام ويبيع اللبن، وهو شخصية أولية ممهدة لشخصية سمتوخا التي رسمها الكاتب حانوخ لقين. فهو يمثل شخصية العربي الذي يبدي المجتمع اليهودي استعداده لقبولها خلال هذه الفترة - خادم متملق يتحدث حتى اللغة اليديشية أو اللادينو ليرضى زبائنه اليهود.

لقد دخل العربي إلى المسرح عام ١٩٧٠م فقط ولكن من المدخل الخلفي في عمل ساخر هو "ملكة الحمام (ملكات هأمپاطيا)" للكاتب حانوخ لقين. ونجد العربي في المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد "سمتوخا" نادلا يغسل الأواني في مقهى إسرائيلي. فهو "ذكي ومطيع ولا يضر باليهود. فهو يعرف كيف يقف على يديه، مثلنا بالضبط" (المسرحية ص ٨٠). ويعرف اليهود أن سمتوخا لا يزرع القنابل وليس فدائيا، وسعداء كذلك لأنهم ليسوا أناسا همجيين لا يفرقون بين العربي الذي يزرع القنابل وبين العربي الذي لا يزرعها وفي النهاية يطلق سراحه. لذا فإن سمتوخا يجب أن يعود إلى المطبخ ليغسل الأواني، إن الارتباط بالعربي نتيجة استعداده للقيام بأعمال دنيا هو الذي ينقذ سمتوخا من أشكال الإساءة إليه: "لاتلحقوا به أي ضرر، فما زال هناك الكثير من الفناجين المتسخة في المطبخ" (المسرحية ص ٨١). ولكننا نجد في هذه المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد الاستغلال المرتبط بالخوف من رد الفعل العنيف

من جانب العربي، ويأخذ رد الفعل هذا في التعاضد داخل الواقع خارج المسرح، وسيرتبط في المسرح بالإحساس بالذنب لاستغلال "الأخر".

ويعد الازدراء والاستغلال والاحتقار الموجه للعربي موضوعا رئيسيا لمسرحية "مدينة واحدة" والتي كتبت كإعداد مسرحي لبعض اللقاءات الصحفية التي قام بإخراجها مسرحيا إيلان رونين بالتعاون مع مايكل الپرديس، وعرضت على مسرح الخان بالقدس عام ١٩٧٣م. فنجد في هذه المسرحية ما يشبه الحوار الذي يشتمل على نمط العربي لدى اليهود سكان القدس. ويطلق أحد الأشخاص الذين شملتهم المقابلات الصحفية في العرض، وهو يهودي متدين يمتلك مصنعا لإنتاج الطوب يعمل فيه عمال عرب، على كل العرب العاملين لديه اسم "أحمد": "يوجد هنا أحمد واحد فقط، ولكنني أنادي بهذا الاسم عليهم جميعا. فليس بمقدوري تذكر اسمائهم". هذا ما يراه واحد ممن شملتهم اللقاءات الصحفية، والذي يغير الخوف الذي يظهر في وضع هذه العلاقات "إنهم يعرفون كيف يلحسون، ولكنهم سيظعنون ظهرك بالسكين".

وتعرض مسرحية "سلفستر ٧٢" للكاتب يهوشوع سوبول أزمة القيم لدى الأغلبية اليهودية. وتنفذ للحظات المسألة العربية" إلى بيت جرشون، ممثل فترة الاستيطان، حيث كانت شخصيته مزيجا لبعض الشخصيات الواردة في مسرحية "جماعتنا (كهيلاتينو)" للكاتب أنشي بيتتيا. بينما جاءت شخصية صهره بوعان، ممثل البوعازيين في بداية التسعينيات، لتستعين بعمال عرب لبناء شواهد قتلى الحروب:

بوعان: أنتم تضحكون، أه ... مما بدأت؟ من لاشئ! لم يكن لدى شئ!

يوأش: والآن لديك كل شئ،

بوعان: كل شئ تقريبا. عمل يدر دخلا وفيرا، سيارة، عشرات العمال.

دينا: وخادمتان، سلوى وأنا

بوعان: رائع! لاتأخذى كل شئ إلى القلب! العمال لدى يتلقون معاملة حسنة بقدر ما هم عرب. ففي حياتهم لم يحلموا بتحقيق المكاسب التي حققوها لدى. فهم مستعدون للحس الأقدام.

يشعر "المهاجر الجديد" موندى أكثر من غيره بالتهديد والمخاطر الكامنة في الاحتلال والقمع واستغلال العربي. كان موندى من الكتاب المسرحيين الأوائل الذين عرضوا على خشبة المسرح في مسرحية "حاكم أريحا" الارتباط الذي سيظهر في

المسرح لمرات عديدة بعد ذلك بين سمتوخا - العامل العربي المستغل والمحتقر - وبين العربي الفدائي، فالعربي "الطيب" ينظف المكان في قيادة حاكم أريحا، كما يلمع حذاء الضابط، وحينما يقودون الفدائي لتحقيق معه يخرج المنظف ويدخل الفدائي - ويؤدي دورهما ممثل واحد هو نفسه الذي يجسد شخصية العربي الذي يطعن يهوديا بسكين. تحول سمتوخا، الذي بدى لدى حانوخ لفين غاسلا للأواني ومستكينا ومتذللا، في مسرحيات موندى إلى فدائي يعد الكمائن لليهود من كل حدب وصوب. ويظهر من الآن الوجه المزدوج العربي - المستغل من ناحية ومصدر التهديد من ناحية أخرى - في تشكيل شخصية العربي لدى كتاب مسرحيين آخرين.

وتعد مسرحية "موسى والفرعونية" للكاتب متى رجف تعبيراً مسرحياً يكاد يكون الأخير عن الأسف لضياح القيم الطليعية التي أرسنها الصهيونية. وفي البرنامج وصفت المسرحية بأنها "مسرحية ساخرة واقعية عن ضياح المثل الجميلة للماضي تحت اسم العصر الحديث والتحضر والتكنولوجيا". وقد وظف الكاتب المسرحي شخصيتي موسى ويرحميئيل ليعرض "تلوثنا الأخلاقي الآن"، وقد وجه هذا العمل للشباب وهم قادة عسكريون خبراء أو مقامرون متفكرون في صورة رجال الأعمال. ويعد العامل العربي في المسرحية شاهداً حياً على القيم التي اختفت، ويرحميئيل هو التطور المتأخر لشخصية أهارون ديفيد جوردون الذي يبحث عن يكمل طريقه.

وكانت "حكاية" مسرحية "موسى والفرعونية" بمثابة حلم مدمر - حيث ظهرت بعض الأعمال على غرارها في الثمانينيات في المسرح وفي القصة أيضاً (كما في مسرحية "البترول" للكاتب أفراهام شوشنر، ومسرحية "مظهر القدس" للكاتب يهوشوع سوبول، وروايات الكاتب بنيامين تاموز وعاموس كينان وإسحاق بن نير). ويحذر المؤلفون في هذه الأعمال النقدية من هذا الحلم، وتنتهي المسرحية بالفعل بصاروخ يهبط على الشرق الأوسط ويدمر كل شيء لم يعد هناك المزيد من اليهود، ولا يوجد عرب، ساحة خالية من الناس وممتلئة بالجنث. هذا لأننا "نحن اليهود نقرب الآن من مصر، والعرب متجمعون في بلاد جوشان للقيام بعمل شاق... والحل لهذا التشوه هو يوم القيامة: الصاروخ". يظهر موسى، الذي أدى دوره محمد بكرى، على المسرح على امتداد العرض وهو يعمل في صمت ويضرب بالمطرقة. يجرؤ العربي في نهاية المسرحية حينما يكون بمفرده على قول ما يريد:

"سنمزقها! سنقطعها إرباً! حتى يحين وقت الانتقام الأحمر. الأيدي العربية الرخيصة هي التي تقتلع أعشاب حقولكم، والأيدي العربية الرخيصة هي التي ستقدم

شرائح اللحم فى مطاعمكم، والأيدى العربية الرخيصة ستضع بلاط القيشانى فى حمامكم، سيزرعون، سيحصدون، سيفسلون، ولكنكم فجأة سترون أن الأيدى العاملة العربية الرخيصة غالية جدا".

ولقد عكس النقد الذى وجه إلى العرض، والذى تعامل أيضا مع معانيه الفكرية، التغييرات التى حدثت فى نهاية الثمانينيات فى صورة الطليعى وخاصة التعامل مع العمل البدنى، كان بوعاز عفرون يعتقد أنه ليس للمؤلف رؤية اجتماعية سياسية، كما نجد كذلك ابتسامة ساخرة واضحة تتجلى فى وضع الرومانسية العاطفية كمثال أمام عالم التكنولوجيا "ليس لدى المجتمع الإسرائيلى مايمكن أن يخافه من موسى هذا فهو سيضطر إلى البدء فى الخوف من موسى ذاك بعدما يدرس فى الجامعة ويعرف كيف يبرمج أجهزة الحاسوب ويفكر بطريقة نقدية" (٧).

"هم يخبون وأنا أنظف"

ولم يكن العربى الذى ظهر فى المسرح خلال الثمانينات مجرد تذكرة أو مشهد يعكس تغيرا فى القيم، بل هو يمثل فى الأساس عرب الأراضى المحتلة. يشارك عرب الأراضى المحتلة فى سوق العمل فى إسرائيل فى ظروف صعبة وظالمة، فهم يفقدون إلى القوة السياسية ويعيشون بلا حقوق مدنية واجتماعية، كما لا تتوفر لهم الخيارات الاقتصادية، وقضى عليهم أن ينتقلوا بين الأعمال التى لا ترغب الجماعات الأخرى فى العمل بها.

وتظهر شخصية العربى فى ستين مسرحية من المسرحيات التى عرضت على المسرح الإسرائيلى خلال الفترة ١٩٨٠م-١٩٨٧م، ونجد المسرحية تفرد اهتماما خاصا لـ "المسألة العربية". وفى نصف عدد هذه المسرحيات يعرض الفلسطينى كمستغل ومهان من الناحية الاجتماعية والاقتصادية. وفى بعض المسرحيات التى ظهرت فيها الشخصية العربية خلال هذه السنوات عرضت "التطورات" التى مرت بها الشخصيات التى على شاكلة سمتوخا. يعود حانوخ لقين إلى الشخصية التى شكلها من قبل فى مسرحية "الوطنى (هپتريوت)", حيث يغنى فيها محمود "الأغنية الشرقية للحب" لفاطمة:

"لدى اليهود بالفعل قلب عطوف

فلم يضربنى شخص منهم

هم يخبون وأنا أنظف" (المسرحية ص ١١٧)

ولقد نظرت الجماهير العربية الإسرائيلية إلى تقديم مسرحية "فى انتظار جودو" على مسرح حيفا عام ١٩٨٥م، التى أعدها وأخرجها إيلان رونين وخاصة النسخة العربية منها، على أنها تجسيد لأحاسيس الظلم الاقتصادى لديهم ولدى الفلسطينيين من الأراضى المحتلة. وحدد رونين وضع المسرحية فى إسرائيل الآن، وحول شخصيتين من الشخصيات إلى عمال بناء وجعل من فودزو شخصية السيد اليهودى، بينما قدم لاكى عبدا يتحدث العبرية. ووضع تشارلى ليئون، الذى شكل ديكور خشبة المسرح على شكل موقع بناء بدلا من الشجرة - كما وردت فى تعليمات الديكور التى قدمها بكت - سقالة حديدية ممدودة على حائط خرسانى. كما كان الطوب وبقايا مواد البناء مبعثرة على خشبة المسرح. كما كان ديدو وجوجو يرتديان كعمال بناء - فكان ملبسهما عبارة عن چاكت كاكى رث أشبه بالطواقى العربية وقبعة كاكى. وأدى إيلان توران دور فودزو، فقدم يرتدى قبعة ارستقراطية، ويرتدى بدلة أنيقة ويحمل فى يده حقيبة فاخرة. أما العبد لاكى، الذى أدى دوره دورون تابورى، فقد بدا كعربى عجوز يضع على رأسه طاقيه بيضاء، وعلى رقبتة سلسلة حديدية مربوطة بشريط قياس طويل فى وسط السيد، يحمل على ظهره جهازا يستعمله الذين يقيسون ولفات وخرائط، وللحوار المعروف عن هذه الشخصية يقوله بالعربية. وتأخذ جمل كثيرة من الحوار فى هذه النسخة تفسيرا محليا. ويبرز هذا لدى فودزو الذى يحاول "تفهم" "بؤساء الحياة المحيطين به"، ويقول حول هذا "فكروا فى هذا الذى يمكن أن يكون فى حذائى مثلما يمكن أن أكون أنا فى حذائه". إن استخدام الضمير "المحلى" منح الأحداث مغزى إسرائيليا واضحا. وبرز هذا حينما يقدم جوجو، مكرم خورى، جزرة ليدى، يوسف أبو وردة، فهو يقوم بأداء تمثيلى صامت واضح يعبر عن نادل عربى يحمل صينية مليئة بفناجين قهوة.

وقد وظف الكاتب أقرام شوشنر فى مسرحية "البترول" حيلة أخرى تتمثل فى قلب الأوضاع - أى أن العرب هم أسياد البلاد واليهود هم الوضاعاء والمعرضون للاحتقار وسوء المعاملة. فحينما يوضع اليهودى مكان العربى فهو كيف لنفسه الخاصية التى عرف بها - وهى النفاق، ومثلما فى النصوص العبرية التى تعرض العربى على أنه شخص بلا هوية، ففى مسرحية "البترول" يقدم اليهود على طريقة اليهودى "أ" واليهودى "ب" وغير ذلك، فشوشنر يقدم نمطا لـ "سمتوخا" اليهودى الذى ينفذ أى أمر يصدر إليه، وينصاع كذلك لأية حماقة، بل هو على أتم الاستعداد لتغيير اسمه حسب الأمر الموجه إليه (من جلعاد إلى جمل):

اليهودى ب: ... أنا فى الحقيقة إنسان هادئ. لا أتلفظ بكلمة. أتحدث حينما يأمروننى بالحديث... بالفعل إنسان هادئ. حينما يقولون لى تحدث أتحدث، وحينما يقولون لى اصمت أصمت... هل تريدوننى أن أصمت؟

زعترا: اصمت! (المسرحية ص ٤٥)

اليهود هم الذين يأتون بالماء ويقطعون الأشجار، أى أنهم عبيد تماما. ويزيد تبادل الأدوار من حدة التعامل الساخر للمطالب المتكررة للسياسيين وغيرهم بالعودة إلى "العمل العبرى" بسبب المخاطر المرتبطة بالاعتماد على العمل العربى. وحينما يواجه العرب فى المسرحية مشكلة تجنيد العبيد اليهود لبناء متحف البطولة الفلسطينى نسمع عندئذ مطلب العمل الذاتى:

عائشة: سأخذ عمالا عربا! حان الوقت ليعمل العرب أيضا! فالعمل ليس عيبا! فالعرب هم الذين سيبنون هذا النصب التذكارى (المسرحية ص ٤٢).

الانتفاضة

لقد وظفت فى البداية بعض المسرحيات التى عرضت العربى بدءا من عام ١٩٨٧م - أى قبل اندلاع شرارة الانتفاضة بقليل، ولكن فى ضوء بوادرها الأولى - علامات التحذير من انفجار القنبلة الذى بدأ فتيلها فى الاشتعال، أضف إلى هذا أنها تحوى تجسيدا مسرحيا حادا ومباشرا لرؤية الكاتب المسرحى الإسرائيلى للمشكلة الفلسطينية والوضع المتدنئ للفلسطينيين فى سوق العمل الإسرائيلى. وخلال السنوات التى سبقت الانتفاضة اختار الأدباء المسرحيون الإسرائيليون تكتيكات غير مباشرة لعرض الموضوع - الفناء والإبادة فى مسرحية "موسى والفرعونية" ومسرحية "البترول"، وفى المسرحية الساخرة كذلك - مثلما فى مسرحية "الوطنى". فشخصية أحمد تنطق بلغة متلعثمة وبشرته فاتحة وشعره أصهب ينظف بدون توقف ويتلقى اللعنات فى "كوميديا مجنونة" للكاتب دانيال لفين ويونا لهف بعنوان "كانوا جميعا من غير أبناء نعمى.. أو شواطئ سويسرا (هايو بناى حوتس منعمى.. أو حوفاي شقيتسريا)"، التى عرضت عام ١٩٨٤م، كما اختاروا أيضا "التفسير العام" فى مسرحية "فى انتظار جودو"، التى عرضت عام ١٩٨٥م، والذى سبقته محاولة دفع المشاهد إلى المقارنة "الأحباش -أى: العرب". وفى مسرحية تدور أحداثها فى جنوب أفريقيا وعنوانها "مات بنزى (ميت بنزى)" للكاتب أتول فوجارد، التى عرضت عام ١٩٨٢م، وكان توزيع الأدوار فيها أحد التكتيكات غير المباشرة التى وظفها المخرجون

فى المسرح الإسرائيلى لتوجيه النقد إلى استغلال العرب. وكما فى مسرحية "فى انتظار جودو" أو عرض مسرحية أوجوست سترندبرج بعنوان "الأنسة جولى (مدموزيل جولى)"، التى عرضت عام ١٩٨٧م، أدى ممثلون عرب أدوار الخدم وأدى الممثلون اليهود أدوار السادة.

وتنبأت المسرحيات الثلاثة التى عرضت قبل اندلاع شرارة الانتفاضة بعدة أشهر بالانفجار القادم، وهى: مسرحية "حمدو وابنته" للكاتب يتسحاق بوتون، ومسرحية "الغزاوية" للكاتب موتى بهراق، والإعداد المسرحى لكتاب دافيد جروسمان وعنوانه "الزمن الأصفر". ولانجد فى هذه الأعمال المسرحية توظيفاً للتكنيكات المباشرة، بل نجدها تقدم تصويرات مباشرة للواقع الخطير، فتميل بذلك إلى التصوير الواقعى. وتنتهى مسرحيتان من هذه المسرحيات بانضمام العربى إلى الثورة ضد السلطات الإسرائيلية، وفى عملية الإعداد المسرحى لكتاب "الزمن الأصفر" أسقطت المعدة الفصل الذى يصور استغلال الأيدى العاملة الرخيصة القادمة من الضفة الغربية وظروف العمل التى يعمل تحتها هؤلاء العمال. هذا إلى جانب أن النص يحوى تعبيرات تتعامل مع الوضع الاجتماعى لسكان الضفة، الذين يشعرون بأنهم "عبيدكم، الحمير التى يمكن لأى شخص منكم أن يمتطئها".

تصور مسرحية "حمدو وابنه" بواقعية يوماً كاملاً فى حياة عاملى نظافة عرب فى أحد أحياء مدينة عبرية. تقع أحداث قليلة فى المسرحية ولكنها تقود فى النهاية إلى نقطة تحول، ترك حمدو وابنه خليل القرية بعدما أغلقت السلطات منزلهما. وتفقد زوجة حمدو اتزانها العقلى وتموت. كما أن الأبناء الثلاثة الآخرين لحمدو يختارون الكفاح المسلح فينخرطون فيه ويموتون. ويحاول حمدو العودة إلى منزله فيرسل خطابات إلى العديد من الجهات الحكومية. ويساعد خليل أباه حتى يلتقيان بمروان - وهوشاب عربى كل أملة أن ينجح فى عمله ككتاس فى الشوارع، وتوضح إهانة مروان أمام خليل وضعه فيتمرد على أبيه وينضم هو أيضاً إلى الكفاح المسلح.

ويبنى يتسحاق بوتون عالم شخصياته من مواد خارجية كديكور، أى من خلال الملابس والأدوات، ومن خلال بعض الخصائص اللغوية، ومن خلال الكثير من المعلومات المفصلة التى تتعامل مع ماضيها وحاضرها، وكذلك من خلال الخبرة التى اكتسبها عن المجتمع الفلسطينى، وخاصة تمرد الجيل الشاب: يعيش حمدو و خليل على الهامش ويظهر هذا من خلال وصف ديكور خشية المسرح: "شارع خال من المارة فى أحد ضواحي المدينة، بيت عامود النور بالشارع ضوءاً باهتاً، كومة من الصحف، يدفع خليل

عربة قمامة يجلس عليها حمدو، وعليها صناديق قمامة، مكنسات كبيرة، وبعض الأشياء التي جمعها في الطريق، ليس لديهما مكان ينامان فيه فيحاولان النوم وهما قعود". وتشبه ملابس الشخصيات في هذه المسرحيات ملابس الرجل في مسرحية "في انتظار جودو" التي عرضها مسرح حيفا. فمروان شخصية من تشكيل الكاتب بكيت، يجر قدميه ومكنسة ضخمة وفي النهاية ينهار من التعب وينطوي مثل "الدمية التي سقطت أعضاؤها". وتساعد عناصر كثيرة في تشكيل الشخصيات وتصوير حالها: كيس نايلون يحوى داخله خليطا من الأوراق والإيصالات والفواتير، ويوهمهم كنز الخردوات القديمة التي وجدوه خلال عملهم بأنه مكان السكن: كرسي له ثلاثة أرجل ومقعد صغير وإطارات ونوافذ... والعنصر الرئيسي هو المكنسة كأداة "مهينة" يمكن من خلالها تحديد هوية صاحب العمل اليهودي.

ولقد صور كتاب مسرحيون إسرائيليون آخرون قبل ذلك تجاهل اليهود للشخصية العربية التي تنظف بجوارهم. ففي مسرحية "حمدو وابنه" نجد أن هذا هو الوضع الوجودي للشخصيات - وهي شخصيات مكشوفة. فهم يختارون للعمل من داخل "كومة أناس". فكل المحيطين بهم لا يرونهم، باستثناء المسؤولين في السلطات المحلية الذين يوقفونهم من حين لآخر ويطلبون منهم فحص تصاريح العمل والإقامة. ويتجه خليل في لحظة الثورة إلى أبيه قائلا:

"انظر هناك... (إلى الجمهور) ماذا يشاهدون. قل لي ماذا يشاهدون.. إنهم لا يرون.. الشمس، النهار، نحن قادرون على الغناء وهم لن يسمعوا... يتجاهلون... يسيرون من حولنا... لا.. يتجاهلون يسيرون فوقنا وتحتنا، يسيرون وسط جسدنا، وكأننا دخان في الهواء، ضوء، طنطنة لاقيمة لها، يبعدونها عن عيونهم، مثل دخان الحافلات.. أو على الأقل كانوا يبعدونه، يسيرون، يطردونه..."

ويصور بوتون حدثا يدفع مجموعة من الأفراد إلى مرقف لم يتبق لهم فيه شيء يخسرونه. ومثله في ذلك موتى بهراف في مسرحية "الغزاوية" حيث تعرض صورة شبه اجتماعية لـ "الغزاوية" - وهم السكان الفلسطينيون الذين يعيشون في مستوى اجتماعي صعب جدا وظروف معيشية صعبة للغاية. فهم يعيشون في زحمة شديدة داخل حجرات مكتظة، أناس وماعز في كشك واحد. يتعيش العاطلون أو أشباه العمال من أعمال تأخذ في التلاشي. ينام الغزاوية في المدينة في المخازن أو الخرائب - وقد تجسدت الظروف المحيطة عن طريق ديكور قطع الطوب المكشوفة، والذي شكله مهندس الديكور إيتان ليفي. فهم يعملون في غسيل الأواني، وخدمة المطاعم والتنظيف وأعمال المطبخ

الأخرى، وتتنساق النساء لممارسة الدعارة. وشكلت ظروف الاستغلال والأجر المتدنى والعلاقة المهينة الموضوع الرئيسي في المسرحية. ويمثل صاحب المطعم اليهودى هنا صاحب العمل المستغل غير القادر على تسيير أموره بدون العامل العربى، كما أنه لايهتم بأن يوفر له مكان نوم إنسانيا، كما أنه لا يدفع له ما يستحق من أجر مقابل عمله. وتطرح ابنة صاحب المطعم، التي جاءت لتجرى مقابلة صحفية مع "عرب" أبيها في الخبرة التي يقيمون فيها فى إطار مهام موضوع تعليمى عن الديمقراطية والعرب، وتساؤلاتها على النحو التالى: "قل لى أليس مهينا أن تعيش كما تعيش الآن؟ فى ظل هذه الظروف، كيف يمكنك أن تشعر كإنسان؟".

يعيش العمال الغزاوية فى المدينة العبرية داخل منطقة محدودة؛ لأن المجتمع اليهودى يرفضهم. وحينما يحاولون الخروج منها أو دخول صالة للرقص يبعدون ويضربون من جانب قوات حرس الحدود. فهم أحيانا يضطرون لاستبدال هويتهم حيث يتنكرون على أنهم يهود شرقيون. فهم شبه مستعبدين لمكان عملهم وهويتهم ليست مهمة. كما يمكن عبرة أسمائهم أو تشويهها. فصاحب العمل اليهودى يخطئ فى اسم أحدهم وحينما يصلحه أحدهم له يرد بقوله: "مالفارق بين رشدى أو رشيدى ... يجب التعامل مع العربى على أنه عربى".

وتزايد حضور موضوع "العمل العربى" فى مركز الاهتمام الإسرائيلى خلال سنوات الانتفاضة. وفى معظم العروض التي ظهر فيها العربى نجده يقدم بشكل مباشر أو غير مباشر كمثل لطبقة المظلومين فى الاقتصاد والمجتمع الإسرائيليين. نجد شخصية خالد أبو على فى مسرحية "ذكريات الجيل الثانى فى أحضان المدينة القديمة (زخرونوت نور شينى بحيك هاعير هعتيكا)" للكاتب ديفيد معيان، والتي عرضت عام ١٩٨٨م، شخصية العربى الوحيد الذى لا يلتفت حول كتاب الصلاة ولا يحكى عن الخروج من مصر. وخلال صلاة عيد الفصح بينى حائطا يفصله عن الجمهور وعن وبقية المشاهدين. وتصور المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد "يجمعون الخوخ فى العالم طوال الوقت (كول هزمن شيبيعولام لكتوف شزيفيم)" للكاتب دانيلا كرمى، والتي عرضت عام ١٩٨٨م، يوما فى حياة حجار عرب تصادف وجوده بجوار عملية فدائية فيتم التحقيق معه. وتحاول كرمى التسلل إلى عالم من يمارس "مثل الحمار" أعمالا شاقة، وهى أعمال لا تسمح له بيوم أجازة للفحص الطبى، كما يسلبه المقاول نصف أجره. ويصور يسرائيل همئيرى فى مسرحية "انهيار" شابا عربيا ضيفا

غير مدعو في مزرعة عضو موشاف مفلس وهو مستعد للقيام بأي عمل ويكتفى بالنوم داخل حظيرة الدواجن، ونجد التطور الهام لأفكار حركة "الحارس الفتى"، التي التقينا بها في مسرحية "المحاكمة" للكاتبة شولاميت بتدوري، في المسرحية الساخرة "قرديلا تذهب إلى الشعب (قرديلا هوليكيت إل هعام)"، التي عرضت عام ١٩٩٠م، للكاتب روت حازان. وولتقى في هذه المسرحية بقرديلا، ابنة الكيبوتس في سنة راحتها، تعمل في المصانع الموجودة في المنطقة والتي يديرها أبوها وتتزعج حينما تكتشف أن "نمر" العربي يعمل في مهنة "عربي" - تقطيع الديوك الرومي، وأنه يدفع ثلث أجره للرئيس. يريد نمر فقط أن يجمع المال "من أجل الزواج" ولا يهتم بالكفاح من أجل حقوقه والإضراب الذي تنظمه قيردلا. ولكن حينما تزمع السفر إلى الولايات المتحدة يأتي إلى المطار لكي يشكرها لأنها ساعدته على اكتشاف هويته القومية الفلسطينية:

نمر: (برأس منحنية) يتضح عندئذ أنك كنت محقة. وأنا كنت الجبان (يرتبك مما قال) لحظة. كيف؟! هذا لا يمكن أن يحدث! أنا فلسطيني!

وتعيد مسرحية "يغلقون الليل" للكاتب يوسف موندى، التي عرضت عام ١٩٨٩م، شخصية سمتوخا الخادم إلى مقهى في تل أبيب، وينقلنا الكاتب المسرحي من المشبه إلى المشبه به في قائمة الشخصيات حينما يتنازل عن تحديد ملامح الشخصية: "يلغ العامل العربي من العمر اثني عشر عاما، ولكن في حالته هذه ليس العمر مهما" (المسرحية ص ٦). فأحمد موجود معظم الوقت في المطبخ، وهو المكان الذي حدده له المجتمع اليهودي، فهو يهتم فقط بجمع المال ليجمع المهر، ليتمكن من الزواج وبناء بيت، فهو مستعد ليكون منافقا بل ومستعد ليهود: "أكره العرب، أريد أن أغير اسمي ليصبح يوسى" (المسرحية ص ٧٥). فالجانبان يهاجمانه - اليهود والعربي المتعصب. يتعامل موندى - من خلال مايعتبره حب الذات لدى الشخصية العربية، باعتبارها شخصية محرصة ضد اليهود - مع أحمد على أنه "عبد" يهدد بالعنف، مما يدفع اليهود إلى الشك فيه بأنه يقوم بعمليات فدائية.

ويعتبر داود - الذي تكيف مع المجتمع المحيط به ويريد زوجة وبيتا - في مسرحية "الملثمون" للكاتب إيلان حاتسور، والتي عرضت عام ١٩٩٠م، تطورا تراچيديا لشخصية سمتوخا، فهو يوشى للسلطات الإسرائيلية بأنشطة لجان الثورة في قريته، وفي مقابل ذلك يسمحون له بتنظيف "قذارة اليهود" والعمل ضمن ظروف مهينة إلى حد أن أخاه يقتله عقابا على خيانتته. ويجسد انضمام الشخصيات في مسرحية "الملثمون"،

سمتوخا والقتلة وهم أيضا من أبناء الأسرة ذاتها، عناصر صورة العربى فى المسرح الإسرائيلى - شخصية مهانة ومستغلة ولكنها مع ذلك مصدر تهديد وعنفية.

الاستغلال والثورة

ويقدم الكاتب المسرحى الإسرائيلى مفاهيم وآراء مجموعة معينة فى المجتمع الإسرائيلى. فمعظم هؤلاء الكتاب المسرحيين تقريبا الذين ورد ذكرهم فى الكتاب من تلاميذ حركة العمل الصهيونى. ويجتر بعضهم مجموعة من الذكريات التى ربما لم يعشها. وكان موقفهم من العمل العبرى ومن شخصية العربى الذى يعمل فى "الأعمال السوداء" ينبع من الحنين إلى القيم التى كانت محور التنشئة والحاضر لقطاعات هامة فى المجتمع الإسرائيلى. تحولت مثل العمل العبرى والعمل البدنى بدءا من الخمسينيات وخاصة بعد حرب ١٩٦٧م إلى شعارات ورموز وأغان ورقصات شعبية وموضوعات تعليمية وليست عنصرا فاعلا فى حياة اليهود مواطنى دولة إسرائيل.

ولقد وضع الكاتب المسرحى الإسرائيلى بدءا من السبعينيات وخاصة فى نهايتها وخلال بداية الثمانينات يده على السبب الرئيسى للثورة الفلسطينية، والمتمثل فى دفع العربى إلى أعمال حقيرة وسط ظروف مخزية من الاستغلال. ولم تعد شخصية العربى المستغل إشارة للحنين أو إشارة ساخرة أيديولوجية وإنما قنبلة موقوتة اجتماعية يمكن أن تدمر الأبنية الاقتصادية والاجتماعية لدولة إسرائيل. ومن المهم هنا أن نقارن بين المسرحيات التى أشرنا إليها مع المسرحية العبرية الإسرائيلىة التى عرضت عام ١٩٩٠م فى الناصرة. صورت مسرحية "الموجة التاسعة" للمؤلفين رياض مساروى وأمىل هبو العمال الذين يقفون كل يوم فى "ميدان العبيد" فى حيفا كمستغلين ومحتقرين ويمارسون أعمالا شاقة، ولكن برز التأكيد عند مساروى على الرغبة الفلسطينية فى هوية قومية وليست فى نقد الاستغلال الاقتصادى والذنب الاجتماعى. ويشير البحث الذى أجراه أرييه شاليف إلى أن العامل القومى والنزاع على الأرض والحالة المتردية التى وصلت إليها معسكرات اللاجئين، والتى سنركز عليها فى الفصل القادم، هى الأسباب الهامة جدا التى أدت إلى اندلاع الانتفاضة (٨). إلا أن الكاتب المسرحى الإسرائيلى اليهودى يميل إلى عرض العنصر الاقتصادى على أنه العنصر الأساسى فى الثورة. ويعود هذا إلى أن معظم الكتاب المسرحيين لا يعرفون ولا يحاولون معرفة آمال السكان الفلسطينيين وظروف حياتهم. فالكاتب المسرحى يلتقى بالفلسطينيين فى المقاهى والمطاعم ومواقع البناء والأماكن الأخرى التى يعملون فيها

والتي لا يرغب اليهود العمل فيها، فهو منشغل بالقضايا التي تعنيه وتعنى الجمهور اليهودى الذى يكتب إليه، ولا يهتم بالضرورة بما يشغل الفرد الفلسطينى. ومع ذلك يشعر الكاتب المسرحى اليهودى الإسرائيلى بذنب الاستغلال والتبعية الخطيرة من جانب الاقتصاد الإسرائيلى لجماهير معادية، ويحاول التعبير عن تحفظه من "تنظيم العمل" الإسرائيلى، وهو يتشوق أحيانا إلى المثل التى لم يعد لها وجود.

لقد أضافت الانتفاضة الفلسطينية بعدا آخر لواقع العمل العربى، فقد جعلت الثورة الفلسطينية هذا الموضوع محور المناقشات العامة وقدمته على أنه مشكلة عويصة يعانى منها المجتمع الإسرائيلى، وكانت بداية هذه المناقشات فى المسرح والسينما أيضا بعد ذلك، وفى أعقاب عمليات الطعن بالسكاكين انتقل إلى الواقع خارج المسرح.

الفصل التاسع

الصراع على الأرض

أدى الممثل العربي الإسرائيلي مكرم خورى دور لوقاجين فى مسرحية حديقة الكرز التى عرضت على مسرح حيفا عام ١٩٨٨م للمخرج عمرى نيسان. ويأتى أداء ممثل عربى إسرائيلى لدور ابن موجيك، الذى أصبح الصاحب الجديد للمزرعة، نتيجة لـ اختبار أيديولوجى واضح . لقد تعاطف خورى نفسه مع رؤية المخرج وقال أن مادفعه للقيام بهذا الدور هو متاعر الدونية التى يشعر بها أبناء الأقليات فى إسرائيل ، وربما يعبر قيام ممثل عربى بأداء دور لوقافين، الذى يقول فى المسرحية اشترت الضيعة التى كان جدى وأبى فيها عبيدا ، عن مخاوف الجماعة اليهودية الإسرائيلية التى تتجسد فى المسرح الإسرائيلي خلال السنوات الأخيرة من خلال الخوف من عودة العربى المطرود إلى أرضه وبيته. أى عودة ابن صاحب الأرض الذى أصبح لاجئا، يعود ليرث الأرض بعدما أهملها اليهود.

لقد كشف المسرح والسبئما الإسرائيلىان خلال العشرين عاما الأخيرة عن الجانب العربى فى الصراع على الأرض والتناج الخطيرة لهذه المواجهة. وجاء عرض النزاع على الأرض والممتلكات المهجورة واللاجئين العرب على المسرح العبرى نتيجة لعملية طويلة وبطيئة، وكانت مرتبطة بالتغلب على أجهزة الدفاع والإبعاد والرقابة العامة والرقابة الذاتية والرغبة فى التجاهل وأحيانا التزام الصمت. وقد اعتمدت هذه العملية على التأثيرات الخارجية، مثل الثورة التى حدثت فى المسرحية الأمريكية، خاصة فى السينما، خلال التعامل مع شخصية الهنود الحمر. وأثرت المصادمات الداخلية الإسرائيلية التى عرضت مازق صعبة على هذه العملية بشكل خاص، مثل الصراع العام المستمر لسكان بيرعام وإيكريت الذين أجلوا عن قراهم عام ١٩٤٨م، وعلى الرغم من الوعود المتكررة دأما لم يعوضوا ولم تعد إليهم أراضيههم. وربما كان هناك تأثير

أيضا للحقيقة التي تفيد أن أبحاثا حول هذه الرؤى بشأن النزاع الإسرائيلي الفلسطيني بدأت تنتشر في نهاية السبعينيات فقط، فالحقيقة التي طمست في الماضي يبدو أنها فرضت نفسها على الكاتب المسرحي الإسرائيلي وحولت النزاع على الأرض ونتائجه المساوية إلى موضوع هام في المسرح الإسرائيلي، فبقراءة وقائع العروض المسرحية ومضامين النصوص المسرحية والنصوص السينمائية التي عرض فيها النزاع نجد فيها من البداية تجاهلا وبعد ذلك عرضا لحقائق تاريخية، والتي سنناقشها في المسرحية.

النزاع

ويعد النزاع الإسرائيلي العربي في أساسه صداما بين حركتين قوميتين على قطعة واحدة من الأرض، وكان شراء الأرض منذ بداية الاستيطان هدفا قوميا مؤكدا عند اليهود ولكنه شكل خطرا قوميا عند العرب، ويلعب المكون العاطفي الرومانسي لحب الوطن وترابه في أية حركة قومية دورا هاما يحول الأرض إلى رمز، إلى أسطورة، إلى موضوع أقرب إلى القداسة الدينية، واحتل هذا المكون كذلك مكانا رئيسيا في الحملات الأيديولوجية والتعبيرات الثقافية الكثيرة للحركتين القوميتين، اليهودية الصهيونية والعربية، ولم تكن الأرض بالتالي مجرد رمز فقط، كما تسبب أيضا النزاع على قطعة واحدة من الأرض، والذي أدى إلى مشكلة لأكثر من مليون لاجئ يهودي - كما أشار بني موريس في بحثه - "في إحدى المشاكل المستعصية على الحل في هذا العالم"، كما تسببت كذلك في مشكلة اللاجئين الفلسطينيين⁽¹⁾.

لقد وافق شراء الأراضي من قبل اليهود خلال الفترة من نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن، أي خلال الحكم التركي، طرد الفلاحين العرب أو الآخرين الذين يدعون ملكية الأرض، كان البائعون هم الأفندية الذين لم يعنهم أبدا العرب الذين كانوا يزرعون هذه الأراضي أو الذين يرعون عليها مواشيهم. ومن هنا تكونت منذ بداية الاستيطان فكرة لدى بعض قطاعات العرب مفادها أن اليهود غزاة يشكلون خطرا على وجودهم، وظهر من بين القادة الصهاينة من يطرح أسئلة تتعلق بالضمير في سياق شراء الأراضي، ومنهم تيودور هرتسل، الذي وضع على لسان إحدى الشخصيات في كتابه اليوتوبي "البلد القديم" هذا التساؤل "ألم ينهار وضع سكان فلسطين السابقين بسبب هجرة اليهود؟ ألم يضطروا إلى ترك البلاد؟" فكانت إجابة هرتسل (التي وردت

كذلك فى بعض المسرحيات التى كتبت خلال فترة الاستيطان "هى أن اليهود هم الذين سيأتون بالتحضر للمنطقة ويجعلونها مصدرا يعيش منه الشعبان".

لقد قويت شوكة الحركة القومية العربية خلال فترة الانتداب البريطانى وزادت مقاومة العرب لقيام اليهود بشراء الأراضى، وكان لهذه المقارمة تعبير عنيف حاد من الجانب العربى تجاه اليهود، وقتلت بعض العصابات والجماهير المدفوعة اليهود وأصابوا منهم الكثيرين، وعلى الرغم من ذلك كان الاستيطان فى هذه المرحلة التى سبقت قيام الدولة يسير على قدم وساق، وفى هذه الفترة تمت عملية شراء الأراضى عن طريق جماعات ذات رؤى اجتماعية متقدمة تعتقد أنه لاجل لمشكلة الشعب اليهودى عن طريق ارتكاب إثم فى حق شعب آخر، كانت سياسة الشراء تقضى بشراء الأراضى من أصحاب المساحات الكبيرة وتعويض الفلاحين الذين كانوا يعيشون منها بالمال أو بأراض بديلة.

لقد ظهر خلال السنوات ١٩٤٧م-١٩٤٩م، أى خلال حرب ١٩٤٨م وما بعدها، مايتراوح بين ٦٠٠,٠٠٠ إلى ٧٦٠,٠٠٠ لاجئ عربى، كما أن قطاعا كبيرا من السكان العرب فى إسرائيل تركوا أرضهم وبيوتهم وهربوا. كما صودرت معظم ممتلكاتهم من الأراضى والعقارات ونقلت بالتالى إلى ملكية اليهود، وبقي بعض العرب الذين هجروا منازلهم داخل حدود دولة إسرائيل وأصبحوا "لاجئين داخليين" أو "الحاضرون الغائبون"، كما امتنع بعضهم عن ممارسة سيادته على ممتلكاته التى وصفت بأنها "مهجورة".

ولم ينته النزاع على الأرض بإقامة دولة إسرائيل، فسياسة مصادرة الأراضى التى تنتهجها حكومات إسرائيل بمساعدة القوات التى تسنها لهذا الغرض أوجدت لدى العرب إحساسا بعدم الثقة والخاوف والمرارة وأدت إلى تشكيل معارضة فاعلة، وكانت هذه الأحداث بمثابة عوامل تسببت فى وقوع أحداث "يوم الأرض" فى الثلاثين من مارس عام ١٩٧٦م، حيث تظاهرت فيه الجماهير العربية العريضة ضد خطط تطوير الجليل التى وضعتها حكومة إسرائيل، وكانت هذه المظاهرة عنيفة، خاصة بعدما اعتبرت مناسبة سنوية.

واحتدم الصراع على الأرض منذ بداية السبعينيات ليصل إلى الأراضى المحتلة وخاصة فى الثمانينيات وبداية التسعينيات، فسياسة المستوطنات وإقامة تجمعات

سكانية يهودية على الأراضي التي تم شراؤها أو صودرت خلافا لرغبة السكان العرب كانت من الأسباب المهمة التي أدت إلى اندلاع الانتفاضة. فالجانب العربي - سكان الأراضي المحتلة والعرب في دولة إسرائيل والشتات الفلسطيني - يعتبر عمليات الاستيطان سياسة بدأت في نهاية القرن الماضي بهدف الاستيلاء اليهودي على أرض فلسطين كلها.

الجانب العربي

لقد كانت مأساة الطرد موضوعا رئيسيا في المسرحية العربية خارج إسرائيل وفي المسرحية العربية الإسرائيلية المكتوبة بالعربية والعبرية وفي الإعداد المسرحي لقصص ومواد وثائقية من العربية إلى العبرية في المسرح الإسرائيلي. ولا تعرض هذه النصوص موقفا متجانسا وصورة متماثلة. ففي المسرحيات المكتوبة بالعربية والتي عرضت أمام جمهور عربي فقط تقدم اليهودي عادة كنمط للنذل (عبد الرحمن الشرقاوي، وطني عكا، المنشورة عام ١٩٧٠م، ورياض مساروي وأمير هقو، الموجة السابعة، المعروضة عام ١٩٩٠م). وفي المسرحيات التي كتبها عرب وعرضت في إسرائيل، خاصة إذا عرضت أمام جمهور يهودي إسرائيلي، يبرز التأكيد على المكونات الإنسانية بشكل خاص: الجانب المأسوي في عمليات الطرد، والخوف من استمرار سياسة مصادرة الأراضي والمصير المرير للاجئين (مسرحية "التعايش" المعروضة عام ١٩٧٠م، ومسرحية "مستأجر من الباطن" المعروضة عام ١٩٨١م، ومسرحية "المتفائل" المعروضة عام ١٩٨٦م)، وتكرر في الإعداد المسرحي باللغة العربية من القصة الفلسطينية وفي الأعمال المسرحية المشتركة لعرب ويهود فكرة التناقض المأسوي والهزلي الذي يقضى بأن اللاجئين اليهود هم الذين أجبروا العرب على ترك أرضهم وجعلهم بلا مأوى (مسرحية "هم" المعروضة عام ١٩٨٢م، ومسرحية "الرحلة (مساع)" المعروضة عام ١٩٨٨م، ومسرحية "جنود الماء (حياليم شيل مايم)" المعروضة عام ١٩٨٩م، ومسرحية "أم الرويابكيا" المعروضة عام ١٩٩٢م).

ويمكن أن نتعرف على أهمية الطرد في الثقافة الفلسطينية من خلال مظاهر التعامل اللغوي مع الأرض، فنجد تعبيرات دينية مثل "هذه الأرض المقدسة" (مسرحية "التعايش")، الأرض طاهرة واليهودي "يدنس الأرض العربية" (مسرحية "وطني عكا")، والأرض "روحنا"، "حياتنا" (أدموند شحات، "أسرة وسط العاصفة (مشيحا بتوخ هسعارا)"، المعروضة عام ١٩٨٢م). كما نجد تعبيرات تصور الأرض كعشيقه ولكنها

ليست مخصصة في حبها "فتاة أحلام" (مسرحية "مستأجر من الباطن")، أو "غانية خائنة" يجدها العدو أمامه "فاتحة قدميها كزانية عجوز" (مسرحية الكاتب سعد الله ونوس، "حوار من أجل الخامس من يونيو"، المنشورة عام ١٩٦٩م).

وأخذ عنصر الأرض "تعاملا زائدا وزخما كبيرا" في القصة الفلسطينية خاصة بعد أحداث "يوم الأرض"، كما يظهر ذلك في بعض المسرحيات منذ ذلك الحين. ويصور بطل مسرحية "مستأجر من الباطن" للكاتب راتب عوادة فلاحه أرض أبيه على أنه أشبه بدين: "أبي يحب الأرض، ربما أكثر من الحياة، مفتون بها ... بل هو نفسه يشبه الأرض ... في ألوانها ... فهو نفسه عبد الأرض". ومن السخرية أننا نجد تصويرات متشابهة في مسرحيات "الأرض" خلال فترة الاستيطان اليهودي في الأربعينيات، ويظهر الخوف من استمرار الطرد في معظم المسرحيات. ففي مسرحية "مستأجر من الباطن" ترفض قيادة القرية تلقي مساعدة من السلطات الإسرائيلية، ولهذا فإن القرية غير متصلة بشبكة الكهرباء: "فهم يخشون أن يأخذوا منهم الأراضي، مقابل أي شيء يقدمونه إلى القرية". ونجد في الإعداد المسرحي لقصة محمد على طه وعنوانها "الشاذ والكل"، التي عرضت ضمن مسرحية "جنود الماء" للكاتب تسفيكا كورمان، تعبيرا متأخرا لهذا الخوف. فالعجوز القروي يسأل اليهودي الذي جاء ليزور القرية، بعدما صودرت كل مناطق الرعي التي يمتلكها، عن هدف زيارته: "ما بغيتك؟ هل هناك شريك جديد في الأرض؟". وقدم رياض مساروي في مسرحية "الموجة السابعة" مشهدا لـ "سرقة الأرض" وهو صورة معكوسة لما كان يحدث في السنوات ١٩٤٧م-١٩٤٩م، حيث يقوم الجنود بمساعدة المستوطنين اليهود بطرد العرب "سننظف هذه الأرض من الأغيار لنبنى دولتنا". ويعود أميل حبيبي لفترة حرب ١٩٤٨م في مسرحيته "المتفائل"، حيث نجده يعدد القرى العربية التي تدمرت وهجرت ويختم حديثه الساخر بقوله "حقا أبادوا قرانا، وشتتوا مواطنينا في أرجاء الدنيا، لكن قلبهم رحيم عطوف يا بني".

ويظهر البيت مركزا للحنين في بعض المسرحيات. ففي مسرحية "المتفائل" يحكى سعيد، "الحاضر الغائب"، عن زيارته التي قام بها لبيت أسرته في حيفا والذي هجر أثناء المعارك فيجد فيه سكانا يهود. ونجد أحد المشاهد الواردة في مسرحية "في الخارج (هوتسا)" للكاتب داني هوروفيتس، المعروضة عام ١٩٨٦م، عبارة عن إعداد لقصة ممثلة عربية تحكى أن امرأة عربية تحج سنويا إلى بيت أبيها، البيت الأخير الذي بقى صامدا في القرية المباداة.

وتعرض معظم المسرحيات مأساة اللاجئين الفلسطينيين، ونجد في بعضها لكي "تكون لاجئاً" فإن هذا يعنى ذكرى طفولة مؤلمة، ففي مسرحية "التعايش" للكاتب محمد وتد يتذكر أحد من شملتهم المقابلات الصحفية طفولته "حينما كنت أمر في الشارع كان الناس يشيرون على ويقولون لاجئاً، لم أفهم في ذلك الحين مامعنى لاجئاً، ولكن كم كانت تؤلنى هذه الكلمة"، ويأخذ مفهوم اللاجئين دعماً تاريخياً وثقافياً في شخصية الطفل يشمعئيل في مسرحية "هم": "هاجر فقط تائهة بين كنعان ومصر... وطفلك ملقى على الأرض بلا حراك"، ونجد في مسرحية "المتفائل" أما وابنها طردا من قريتهما ويحاولان بلا نجاح العودة إليها، كما نجد ذكريات الطفولة في الجزء الذي يحمل عنوان "السوسنة والشمس (هشوشانا فهشميش)" للكاتب محمد درويش، والذي مسرحها يوسف شيلوح وموشيه كليفي في مسرحية "الرحلة"، حيث نجد طفلاً عربياً يتحدث إلى طفل يهودى على خلفية الاحتفالات بمرور عشر سنوات على قيام دولة إسرائيل: "لك بيت وأنا لاجئاً!".

من التجاهل إلى المواجهة

نجد في الأدب العبرى من بداية الاستيطان وحتى الأربعينيات معالجات كثيرة لعودة اليهود إلى أرض آبائهم. منها حكايات عن خلاص الأرض وحكايات عن بناء أرض جديدة، ولكن تقل في الوقت نفسه التصويرات التي تتعرض للنزاع على الأرض، ولانجد عند خيرة الأدباء في هذه الفترة إشارة إلى الحضور العربى، فيبدو أنهم كتبوا أعمالهم حسبما جاء في شعار إسرائيل زنجويل^(٢) "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض"، ولكن أدباء قلائل (مثل يتسحاق شامى وموشيه سميلانسكى ويهودا بورلا ويعقوف حورين وموشيه ساتوى) شكلوا الواقع العربى وفق الرؤية التي تعتمد على الحنين الرومانسى إلى "البدائية" الشرقية، وفي قصص هذه الفترة كان السائد هو تبني الرؤية التي تقضى بأنه يجب على العربى أن يدين بالفضل لليهود الذين جاؤا بالمدينة إلى المنطقة.

وكانت هناك قلة من الأدباء العبريين في أواخر السبعينيات الذين وقفوا عند الإشكالية الكامنة في أن مطرودين يطردون آخرين من أرضهم، الأشخاص الذين بلا مأوى يجعلون الآخرين بلا مأوى، وبهذا يتسبب اللاجئون في إيجاد أكبر جماعات اللاجئين في العالم، كان الكاتب ساميخ يزهار متفرداً في هذا الصدد، فقد كشف في

قصة "خربة خزاعة" عن "أننا تسببنا في شتاتهم"، وفي الستينيات عبر الكاتب أ. ب. يهوشوع في قصة "أمام الغابات (مول هيعاروت)" عن الإحساس بالحصار ورؤية العربي كجزء من الكابوس الوجودي للفرد الإسرائيلي، كما عبر يهوشوع في القصة أيضا عن المخاوف المكبوتة لدى اليهود الإسرائيليين، فربما تحترق غابات العمل الصهيوني، وتظهر من جديد القرية العربية المدفونة تحت الرماد، ويحدث في نهاية التسعينيات تحول في القصة العبرية. فالعربي ليس مجرد كابوس بل شخص له مشاعر حادة تجاه اليهود كطارد له؛ لأنه احتقره ودفعه إلى الاغتراب واليأس، وتسبب كذلك في تدهور أشكال الحياة العربية. فالصراع على الأرض ليس خفيا أو مكبوتا، والأديب اليهودي الإسرائيلي لا يكتفي بأنماط الشخصيات العربية أو الاستعارة. فهو يحاول فهم العربي الذي يدخل معه في نزاع محتدم ويريد التعبير عن رغباته الكامنة.

لقد قدم النزاع على الأرض في بدايته في المسرحية العبرية والمسرح الإسرائيلي مبهما وغير واضح، ولكن بدءا من نهاية السبعينيات بدأ يظهر كمواجهة حادة، وربما ليس لها حل، وكان الصراع على الأرض موضوعا لبعض المسرحيات خلال الفترة التي سبقت قيام الدولة. ويظهر بيت العربي وممتلكاته في المسرح العبري بدءا من السبعينيات، وعرضت خلال السنوات الأخيرة وعبر "الباب الخلفى" للمسرحية الساخرة والمسرح الهامشي أصعب المشاكل وهي مشكلة اللاجئين العرب.

الأرض

ونجد مكانا رئيسيا لحكاية عودة الشعب إلى أرضه والمصاعب المرتبطة بالتكيف مع الطبيعة الجديدة وفلاحة الأرض في المسرحيات العبرية بدءا من مستهل هذا القرن وحتى الخمسينيات. وقد تراكمت مع ذلك تعبيرات فنية عديدة في الأدب المنثور والشعر والرقص والاحتفالات والتصوير والنحت والمسرحية. لقد أخفى تواجد شعب آخر على الأرض ذاتها أو صور من خلال التطلع إلى الحنين الرومانسي. وكان مظهر العربي وأنماط حياته موضوعا للمحاكاة، ولكن حدة المواجهة مع الحرب أخفيت.

ولم تذكر المسرحية العبرية حتى الثلاثينيات معارضة العرب لشراء الأرض واستيطان اليهود بها، وتشذ عن ذلك مسرحية "الله كريم" للكاتب ل. أ. أريئيلي. فالعرب في المسرحية قلقون من انتشار اليهود: "في أي مكان تنظر إليه، حيث ينتشر هؤلاء الأوغاد أيديهم كالجراد ... قطعة أرض خصبة ... وتسمع صوت رنين النقود.

إنهم كشأول لا يعرفون الشبع" (المسرحية ص ٢٧٥). كما نجد في مسرحية "الله كريم" كذلك إشارات إلى النزاعات الحادة بين أصحاب الأرض اليهود والرعاة العرب، لذا سلك الحراس اليهود مسلك معاقبة الرعاة العرب الذين يتجاوزون حدود المزارع التي كانوا يقومون على حراستها، فكانوا يبعدونهم ويضربونهم بل ويطلقون عليهم النار.

لقد كانت معظم المسرحيات خلال فترة الاستيطان، والتي تعرض الصراع على الأرض، نصوصاً أيديولوجية تعكس موقف الكاتب المسرحي اليهودي حول هذا الموضوع. ونجد الأمر ذاته في مسرحية "العهد الرابع" للكاتب تشيلا كومركر، التي كتب لها يوسيف كلاوزنر، رئيس تحرير جريدة هشيلاج التي نشرتها، مدخلا مؤيدا لما ورد بها. كان كلاوزنر من واضعي الرؤية "السيادية-الانفصالية" في "المسألة العربية". فقد توقع كأمر حتمي حدوث مواجهة حادة مع العرب: "لن يبني شعب بدون مصادمة وبدون إراقة دماء". ونجد بالفعل في مسرحية كركومر تعبيرات عن إمكانية الحل بالقوة للنزاع على الأرض: "في السابق كان أمامنا هنا عرب فقط، والآن اقترب اليوم الذي سيفلح فيه العبريون هذه الأرض ... فبدم الغريب سنقطع عهد الأرض" (المسرحية ص ٢٠). "يوجد هنا فقط مكان لليهودي" (المسرحية ص ٣٠٦). والعرب في المسرحية مصدر تهديد دائم: "من يوم خروجي لأستنشق هواء العالم، تربصت بحياتي بنادق العرب" (المسرحية ص ٢٢). وطرده العرب هو الذي سيضمن مستقبل اليهود في المنطقة "سنضمن لأبنائنا وجوداً مريحاً. فحينما نطرد العرب من هنا، سنملك أرضنا" (المسرحية ص ١٧).

كانت المسرحيات التي كتبت في العشرينيات والثلاثينيات والتي طرحت موضوع "المسألة العربية" قليلة. ويأتي هذا على الرغم من أحداث الشغب والمذابح التي قام بها العرب ضد اليهود، وربما يكون هذا هو السبب. كانت ثلاثة من المسرحيات بمثابة نصوص دفاعية استهدفت أن تبرر في الأساس أمام اليهود العمل الصهيوني وكذلك الأيديولوجية المعتدلة التي تعترف بحق الشعبين في هذه الأرض. وتدور أحداث مسرحية "النبع" للكاتب يعقوف أ. يافيه حول الصراع على المياه والأرض، يحاول الأفندي والسمسار اللذان باعا الأرض بسعر غال إثارة العرب على اليهود. ففي مسرحية "النبع" ومسرحيات أخرى نجد المتهمين في النزاع هم المستغلون والمنتفعون. فالمزارعون، أي الفلاحون البسطاء والرعاة، هم الذين يعانون بشكل أساسي من هؤلاء المخادعين الذين يدفعونهم ضد اليهود. ويحاول الطليعيون، خاصة شخصية شوشانا الطيبة التي تشفى طفلاً عربياً كاد أن يصاب بالعمى، مواجهة هذا العداء، ويتم الدفاع

عن العمل الصهيونى من خلال رجل الدين الإسلامى الذى يذكر نبوءة تقتضى بأنه حينما يعود بنو إسرائيل إلى بلادهم سيتفجر النبع ويصل الماء ويحل الازدهار فى المنطقة. وتنتهى المسرحية بقصيدة وصفية حينما تندفع مياه النبع ويأتى العرب بأوانيهم للثأ بالماء.

ويكرر بناء مسرحية "النبع" فى أعمال أخرى كتبت وقدمت فى فترة الاستيطان، وهى فى الحقيقة شكل فنى لأيدولوجية تؤيد الحل الوسط بين الشعبين وحل النزاع بالطرق السلمية. وكانت هناك نسخة سينمائية مشابهة لما ورد فى مسرحية "النبع" وهى فيلم المخرج البولندى الكسندر فورد وعنوانه "الصبار" المنتج عام ١٩٣٢م. وهو فيلم وثائقى يصور مجموعة من الطلائعيين اشترت من الشيخ قطعة أرض صخرية مجاورة لقرية عربية، وبعد ذلك بفترة وجيزة يهاجمهم جيرانهم. ويتوقف الهجوم بعدما يكتشف العرب أن الشيخ يسمسّر فى سعر المياه وأن اليهود الذين حفروا بئرا جديدا سيقتمون المياه معهم. ونجد هنا أيضا أن الصراع حل باستنكار العربى الفذل، بالكشف عن مصدر المياه والانسجام فى النهاية بين العرب واليهود. والتشابه بين المسرحية والفيلم لايشير إلى علاقة مباشرة بينهما. فكلاهما عبارة عن نصوص درامية تعبر عن آمنيات المؤيدين "المعتدلين" للحلم الصهيونى.

وتأخذ مواقف حركة الحارس الفتى تعبيرا مسرحيا فى مسرحية "المحاكمة" للكاتبة شولاميت بتدورى، والتي وضعت لها عنوانا فرعيا آخر جاء فيه "مسرحية من أيام أحداث ١٩٣٩م فى فلسطين". وتعد مسرحية المحاكمة بمثابة محاولة لرسم رد الفعل على الأحداث الدامية. ويتمحور إطار حكاية المسرحية حول محاكمة تاريخية "موضوعية"، تستجوب فيها المحكمة الأطراف الثلاثة المعنيين بالنزاع: اليهود والعرب والإنجليز. وقدم موشيه زيلبرتال لهذه المسرحية بكلام موجز يشير إلى الخلفية الأيدولوجية لكاتبها: "حقيقة حياتنا أمامنا ... فى منزل شخص عربى يتجسد الصراع المصيرى بين رجل العمل الهادئ وبين الأفندى المحرض ... هذه هى الخلفية الاجتماعية لالثورة العربية" (المسرحية ص ٣). ويتيح بناء المحاكمة فى المسرحية أمام بتدورى عرض الحقائق التى تفند أو تعقد مزاعم العرب بشأن الطرد: "اليهود الذين يشكلون ثلث السكان يعيشون على قطعة أرض تصل فى مساحتها عشرة أضعاف المساحة التى يعيش عليها العرب" (المسرحية ص ٤١). ويشكل اليهود ثروة اقتصادية أمام العرب. فطريقة البحث عن المياه التى يطورونها ستنتشر فى البلاد كلها وتتيح للعرب أيضا العيش من تلك الأرض أربعة أضعاف أو خمسة (انظر المسرحية ص ٤٦).

ونجد كذلك في مسرحية "نيمر أفيزروع" للكاتب أهارون فولاك خلفية أيديولوجية معتدلة. وكتب مكس برود مقدمة للمسرحية قال فيها أنه يتطلع إلى "تألف القلوب بين اليهود والعرب"، وأوضح فولاك نفسه أنه كتب المسرحية "لأقضى على التهكم في ادعاء الذين يكرهون اليهود، بكل أشكالهم، والذي يقضى بأن الخوف من الطرد الذي يمارسه المستوطن العبرى هو مصدر القلق الوحيد الذي ينتاب الفلاح العبرى في البلاد". فالشخصيات الطاردة والمستغلة في المسرحية شخصيات عربية: العمدة الذي يقرض بالريا الفاحش وصاحب الأراضي، والمطرودين هم العرب البسطاء الذين يطردون من أرضهم وبيوتهم. ويختفى النزاع مع اليهود من النص ويشار إليه فقط في المقدمة وتعليمات المؤلف.

وكان الكاتب المسرحي في الثلاثينيات والأربعينيات صاحب مهمة خاصة: فعليه أن يربط حلم فلاحه الأرض بالعمل الشاق والواقع الشاق. ووجد الإجابة على هذه الموضوعات في أسطورة جماعية حولت العلاقة بالأرض إلى علاقة شبه دينية. فقد أشير في بعض المسرحيات إلى التهديد والوجود العبرى كجزء من المصاعب التي يجب على الطليعى مواجهتها عند احتلال الأرض. ففي مسرحية "دان الحارس" للكاتب ش. شالوم أو في مسرحية "القسم الذي حنت" للكاتب ايتمار بن حور تتحرك على المسرح فقط شخصيات عربية تخلص للعمل الصهيونى، ونجد العرب الذين يعارضون الاستيطان مجهولين دائما. فهم ليسوا حاضرين كالشخصيات العادية، بل يشار إليهم كـ"مخربين" أو "موجهين" أو "مشاغبين" أو "عصابات" أو فلاحين مدفوعين من مديري الشر. وفي أواخر الأربعينيات، وحينما بدأت أسطورة الأرض تنهار وطرحت التساؤلات حول الأمر بشأن احتلال الأرض أشير إلى المعارضة العربية فقط على أنها أحد الأسباب الفرعية للقضاء على هذا المثال. ويبرر أعضاء الكيبوتس، الذين يعارضون فلاحه قطعة أرض بعيدة عن الكيبوتس، في مسرحية "الأرض التي على الجانب الآخر من الحدود (هشيتح شمييعفير لجقول)" للكاتب موشيه تفتكين، والمنشورة عام ١٩٤٧م، بقلة الأيدي العاملة. أشير إلى المعارضة العربية بالفعل، ولكن المعارضين فقط لفلاحه الأرض يتعاملون معها على أنها إزعاج ليس مهما.

ويحظى التحول الذي شهده المجتمع الإسرائيلي، والذي تجسد في الانتقال من مثل طليعية استيطانية إلى واقع جديد يعرض أهدافا مختلفة، بتعبير فنى في مسرحية الخمسينيات. وتعد مسرحية "ليلة عاصفة (لايل سوفيا)" للكاتب موشيه شامير، المعروضة عام ١٩٥٤م، أحد النصوص المسرحية التي تعبر عن نهاية أسطورة الأرض

فى المسرحية الإسرائيلية والواقع خارج المسرح. يقول ممثل الجيل الشاب، ابن الطليعى، لأبيه: "فلاحة الأرض الآن أسوء عمل ... فى البلاد توجد أراض مثل القمامة، ولايريدها أحد".

وميز الإبعاد والتجاهل بل وحتى الإنكار موقف المسرح الإسرائيلي من "المسألة العربية" فى الخمسينيات والستينيات. ونجد الأمر ذاته فى إنكار موشيه شامير لعملية الطرد: "لم يطرد عرب فلسطين من أرضهم، لم يظلموا، لم يزحزحوا عن موافهم". بل على العكس يعتقد موشيه شامير أن "معاناة الإبعاد عن هذه الأراضى الزراعية أو تلك تتبدل بسرعة ليصبح التعويض عنها هو البعث الاقتصادى والازدهار الذى كان لصالحهم جميعاً". وفى مسرحية "ستة أجنحة للفرد (شيش كنافايم لإيحاد)" للكاتب حانوخ بر توف تستوطن مجموعة من المهاجرين فى حى عربى مهجور، ومثلما فى مسرحيات أخرى فإن الخلفية المادية هى الممتلكات العربية المهجورة، ولكنها لاتشير إلى العرب، سكان المدينة الذين هربوا. ومع ذلك وعلى الرغم من عملية الإبعاد فإن نغمة الخوف تظهر فى المسرحية، وتتزايد ملامح تلك النغمة خلال السنوات القادمة. وتنظر إحدى الشخصيات إلى الطبيعة وتقول. "انظر إلى هذه الجبال المحيطة ... يجلس العرب فى كل مكان وينتظرون كالنمل الذى يتمسك بالجبال ولايتحرك". وفى الدعاية الخفيفة يعرض النزاع على الأرض كحادثة افتراء كاذب يردده عرب غير أسوياء. وتحكى سيدة يهودية من الموشاقتا فى المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد "سيدتان (شتاي ناشيم)" للكاتب دان الماجور (من المجموعة المسرحية "نقيق الضفادع والصمغ (هكوكو قهسارفان)" المعروضة عام ١٩٧٠م) لصاحبها العربية أن القاضى يريد استعادة كل الأرض التى بيعت من القرية، وتدافع عن اليهود بقولها:

"ولكنكم لم تشتروا! ... لم تكن هذه الحقول لهم أبدا، فإذا لم يكن يبيعها لصاحب البستان الحالى - كان يبيعها للتركى، للفرنسى - وهامم يقولون فى حيفا - باعوا نصف الأراضى الزراعية للدير، هل هذا أفضل، أفضل؟"

لقد بدأ النزاع يتسلل إلى الوعى الجماهيرى فى بداية السبعينيات فقط. وقدمت المسرحية الساخرة "كيف تبدو (إيخ أنو نرئيم)" للكاتب كوئى نيث وأفرايم سيدون وب، ميخائيل لأول مرة موضوع طرد البدو من رفح، والذى أطلق عليه فى حينه إجلاء، على خشبة المسرح فى سياق كان فى ذلك الحين واقعيًا، ومثلما فى حالات أخرى "يدرس" الكاتب الإسرائيلي فى المسرحية الساخرة مفاهيم فى السياق التاريخى لليهود (حدث طرد يهود أسبانيا عام ١٤٩٢م بالقوة لتحقيق أهداف شريرة من جانب الطاردين) مع

تطبيق ذلك على العرب (كان جلاء البدو من رفح بهدف استصلاح الصحراء)، وهكذا يضع الكاتب المسرحي الإسرائيلي يده في مسرحيته الساخرة على التوتر الساخر بينهما .

وكانت فترة الاستيطان، وهي فترة بداية النزاع، هدفا يعود إليه الكتاب المسرحيون الإسرائيليون حينما يحاولون استيضاح جذور الصدام وأخطاء الأوائل. وتقف مجموعة من الطليعيين الشبان عام ١٩٢٠م في حساب مع ذاتها قبل أن تهبط من هضبة صخرية إلى مكان الاستيطان حسب أوامر المؤسسات الاستيطانية في مسرحية "ليلة العشرين (لايل هعسريم)" للكاتب يهوشوع سويول، والمعروضة عام ١٩٧٦م. ولم يطور سويول الموضوع باستثناء بعض الملاحظات عن "الضرب المبرح للفلاحين العرب"، وتبرير الكفاح بأن "الأرض بيعت بكل ثمنها" (المسرحية ص ١٣، و ص ٦٨). فهذه المسرحية والمسرحيات الأخرى التي ستعقبها لاتدور حول مصير العرب وإنما حول تخبيط اختيار طريق الطلائعيين اليهود وتناججه على طابع المجتمع الصهيوني اليهودي في فلسطين. ويعود سويول في مسرحيته "آخر العمال (أحارون هپوغاليم)"، التي عرضت عام ١٩٨١م، إلى فترة بداية النزاع ويصوره على أنه نتيجة لعدم التفاهم. وكان الطرد من الأرض في مسرحية "فلسطينية"، التي عرضت عام ١٩٨٥م، موضوع عرض داخل عرض، حيث يمثل تلاميذ عرب في قسم المسرح حكاية الذئب والكبش في حفل إقامة دولة إسرائيل. كان العربي كبشا واليهودي ذئبا يؤكد له ويبعده عن النهر "الذي شرب منه أيضا آبائي وآباء آبائي" (المسرحية ص ١٩، ٣١). ويهدد الذئب بمعاقبة الكبش يافتراسه، ولا يمكن لجمهور الكلية، اليهودي في معظمه، تحمل استفزازهم فيرد تائرا ويضرب الممثلين، ويتسائل أيضا الكاتب أ. ب. يهوشوع إذا لم تضع قرصة تسوية النزاع وهو في قمة كراهيته - في رواية "مار مانى (الحوار الثالث) "السيد مانى (هسيحا هشليشيت)"، المنشورة عام ١٩٨٨م، في فلسطين بعد الحرب العالمية الأولى، حيث يحاول مانى اليهودي منع الصدام. إلا أن وعد بلفور هو الذى يدفعه إلى أن يتقدم إلى العرب باقتراح لتقسيم فلسطين "من أنتم؟ انهضوا قبل أن يصبح الوقت متأخرا وتنقلب الدنيا. خذوا هوية بسرعة! ... وهذه الأرض ملكنا وملككم: النصف لنا والنصف لكم".

وتظهر الأراضى التي احتلت في حرب ١٩٦٧م وإقامة المستوطنات في المسرح كموضوع يوسع من فكرة الطرد من الأرض لأول مرة في مسرحية "حاكم أريحا" للكاتب يوسف موندى. وتقدم هذه المسرحية على خشبة المسرح المحتلين مع المحتلين

وتدين بشدة كذلك صفة المنطق والعدل فى الاحتلال، كما تنتشر فى المسرحية آراء مثل "نحن نقيم على أرضهم ونزعم أنها ملكنا تاريخيا" وجاء رده على الأيديولوجية السيادية-الانفصالية على النحو التالى "ماذا فى ذلك، فالأرض هنا جرداء، والأرض تتبع من يصلحها، من يزرعها، من يستغلها كما ينبغى هو صاحبها الشرعى" (المسرحية ص ٥٢). كما نجد فى المسرحية كذلك تعبيراً عن مخاوف الإسرائيلى "السيد" من الفلسطينيين: "إنهم يكرهوننا ... ولديهم صبر تجاه هؤلاء الأندال" (المسرحية ص ١٨). ويقول حاكم أريحا "أعرف ما ينتظرنى إذا وقعت فى يدهم، سيبيدوننا. ستقع مذبحه، مذبحه مروعة" (المسرحية ص ٥٢). وحتى اليهودى "المغترب" فى المسرحية، الذى يشعر أنه غريب فى البلد الجديد، يقابل العربى الذى يعده بأنه سيعيده إلى المكان الذى جاء منه. يقول العربى القومى المتشدد الذى يجسد الكابوس "هذه الأرض جزء منى، ولانريدكم هنا ... وهذا سيستمر عاما آخر، عامين، أو حتى خمسين عاما. ولكنى أعرف أنكم ستذهبون من هنا ... فلكم أغراب هنا، كلكم!" (المسرحية ص ٥١).

وكانت مسرحية "الأكلون (أوخليم)" للكاتب يعقوب شبتاى، المعروضة عام ١٩٧٩م، مسرحية توراتية ولكن بإعداد حديث، وكان يبدو من البداية أنها نسخة من قصة سرقة بستان نقوت من قبل إزابيل وأحاف، إلا أن جملا كثيرة فى المسرحية وجهت المشاهدين إلى واقعهم المعاش، مثل الكلام الذى ترده الملكة إيزابيل: "يمكننا هنا أن نفعل مانريد - المهم هو أن يكون هذا شرعيا، وهذا سيكون شرعيا ... والشرع هو الشرع المناسب لنا فى أى وقت". والكاتب أهارون ميجيد تعامل مع الجانب الذى يرمز إليه العرض، أى الاستيطان اليهودى فى الأراضى المحتلة، وهو جزء من "الطرد من الأرض بالقوة، من جانب السلطات، خلافا للقانون، خلافا للميثاق الاجتماعى، السائد فى العالم الحضارى ... حالة مصادرة الأراضى التى يمتلكها العرب ... لكى يستوطن اليهودى عليها، إنها تفسير شبه دقيق لبستان نقوت"^(٢). وعرضت مسرحية "آلام المسيح (حقلای مشیح)" المعروضة عام ١٩٨٧م، بعد عشر سنوات، حياة المستوطنين فى المناطق المحتلة، كما نجد فيها مقولات عن الطريقة التى اشترت بها أراضيه، كما نجد كذلك تعبيراً عن المخاوف من المستقبل "يقولون عنا أننا سرقنا أراضى العرب ... أرى كراهية العرب لنا ... خوفهم ... أنا أعلم أن الكراهية التى لدى العرب أثارت الضغينة بيننا نحن اليهود" (المسرحية ص ٨٧-٨٨).

وكانت مصادرة الأراضي في الجليل قبل "يوم الأرض" أو بعده موضوع فيلم المخرج دانيال وكسمان "رياح الخماسين". وقد أوضح واكسمان نفسه ذلك بقوله "إن المحور الرئيسي للفيلم هو الأرض. الإحساس بالانتماء... فمن يستولى على الأرض يسيطر على هذه البلاد... وهذا ليس رمزا. فهذه أرض إسرائيل، وعليها نحارب طوال الوقت". ظهر أحد المشاهد الحادة جدا في الدراما الإسرائيلية ضمن هذا الفيلم ويجسد الصراع على الأرض كمعركة من خلال المشاهد السينمائية وبدون كلمات:

"يصور مشهد... احتلال منطقة عربية. والاحتلال ليس عسكريا، بل مدنيا. من هنا تبرز القوة الشعورية التي تتدفق من المشهد: يتجه طابور من الجرارات الزراعية التي تمتلكها إدارة الأراضي في إسرائيل نحو قرية عربية في الجيلة، ويصور المشهد كله في ضوء شروق الشمس في الجليل. وتظهر الجرارات الزراعية في الضوء الخافت وكأنها ظلال دبابات، تقوم بعملية عسكرية تستهدف إبادة العدو".

وتعرض مسرحيتان أخرتان موضوع الطرد من الأرض ونتائجه لدى العرب واليهود، وتنتيان باستقبال متشائم. ويبدو من أول وهلة أن مسرحية "لاتضرب الخيول (آل تكيه إيت هسوسيم)" للكاتب أورى رامون، التي عرضت عام ١٩٩١م، "مونوراما"، ولكنها في الحقيقة قصة درامية تكشف عن "السيادية" كأيدولوجية لدى قطاع من جيل الآباء. ففي أعقابه يصل جيل الأبناء إلى طريق مغلق بلا مخرج يجعله يختار كما اختار بطل المسرحية الانتحار، كحل لليأس. وتعرض مسرحية "صديقة (حيثرا)" للكاتب حانان بيليد، التي عرضت عام ١٩٨٩م، تجاهل بعض اليهود في برج بالجليل لمعارضة سكان المنطقة العرب للطرد من الأرض، وقد تسبب هذا في حدوث عدة مواجهات وقتل أحد العرب، وحينما يواصل "الطلائعيون الجدد" الاحتفاظ بالبرج كمكان يختبئون فيه من القانون والهرب من مشاكلهم الشخصية، يعيش حولهم البدو وقطعانهم، أصحاب الأرض في الماضي وربما في المستقبل أيضا.

البيت

صرح أهارون كفلان - الذي شغل في السابق منصب وزير المالية في أول حكومة إسرائيلية - في التاسع من أغسطس عام ١٩٤٨م "بسبب هذه الحرب انتقلت ملكيتنا آلاف المساكن". فقد انتقلت آلاف المنازل خلال السنوات ١٩٤٨م-١٩٤٩م من ملكية أصحابها العرب في فلسطين إلى اليهود. وخلافا للأراضي الزراعية، التي بيعت أو احتلت أو صودرت، فإن للمنازل أو الشقق سمات واضحة لأصحابها الغائبين. فربما

سأل الكثيرون أنفسهم - من هم الأفراد الذين سكنوا قبلهم فى هذا المعسكر أو البيت وتركوا فيها طابعهم الشخصى. وظهر فى بعض المسرحيات التأكيد فى تعليمات الديكور "الخارجى" أو "الداخلى" على منازل عربية هجرها أصحابها (مسرحية "الكيلو متر ٥٦" للكاتب موشيه شامير والمعرضة عام ١٩٤٩م، ومسرحية "كزيلان" للكاتب يجال موسينزون والمعرضة عام ١٩٥٤م، ومسرحية "سنة أجنحة للفرد" للكاتب حانوخ بر توف والمعرضة عام ١٩٥٨م، ومسرحية "بقالة (مخوليت)" للكاتب هليل ميتلپونكت والمعرضة عام ١٩٨٢م، ومسرحية "أملاك مهجورة (رخوش ناتوش)" للكاتبة شولاميت لايب والمعرضة عام ١٩٨٧م، وغير ذلك من المسرحيات). ومن هنا وظفت الخلفية المادية المحددة كإشارة إلى العرب الذين سكنوا فى البيت، ويأتى هذا على الرغم من أن هذه المسرحيات لا تعالج "المسألة العربية". ولكننا لانجد تقريبا فى المسرحية العبرية والمسرح الإسرائيلي حوارا يتعرض للأملاك العربية التى هجرت أو الأملاك التى صودرت حتى مسرحية "العودة" للكاتبة "مريام كينى" المعرضة عام ١٩٧٣م.

فلا نجد فقط تجاهلا بل نفيا للإشكالية المرتبطة بهذا الموضوع فى المسرحية التى تتعرض لبيت صودر من صاحبه العربى. ونجد فى مسرحية "من أساطير اللد" للكاتب موشيه شامير المعرضة عام ١٩٥٨م عربيا صاحب بيت فى اللد، "حاضر غائب"، يطلب تجسيد حقوقه على بيته الذى صودر ويسكنه السكان اليهود:

"... حكومة طيبة فى الحقيقة، رأوا أن لى حقا - فأعطونى الحق. هربوا جميعا فى أيام الحرب - ولكننى لم أهرب - أخرجونا إلى يافا - فخرجت إلى يافا. قالوا اسكن هنا أيها الفتى - سكن هذا الفتى. قلت: أعيديا لى بيتى - قالوا انتظر ... انتظرت، انتظرت. جاعوا فى النهاية وقالوا ... هاهو بيتك" (المسرحية ص ١٨٠).

ويتعلم العربى خلال زيارته للبيت التعرف على السكان، الذى سيضطر إلى أن يصبح صاحب البيت الذى يقطنون فيه. ويقرر فى النهاية الهروب وعدم المطالبة بحقوقه، حتى لا يخضع للسكان كثيرى المطالب، الذين لا يدفعون إيجار الشقة ويطالبون بإصلاحات وبياض وصناديق قمامة. وهكذا تجاوز الكاتب المسرحى مشكلة الأملاك المهجورة وكتب - كما أشار إيهود بن عزيز - "كوميديا عن العلاقات بين أصحاب المنازل والسكان فى إسرائيل فى إطار قانون حماية المستأجر"^(٤). وصور دان الماجور وضعها مشابها فى مسرحية "قدسى (يروشاليم شيلى)" المعرضة عام ١٩٦٩م، ويعود العربى بعد حرب ١٩٦٧م فى المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد "لقاء فى القدس (يجيشا ييروشاليم)" إلى شقته فى روميما ويجد فيها جارته اليهودية "لأنه من الأفضل

لها أن تكون بجوار المحل". ويطلب منها أن تعد له أكلة "كبة" التي حلم بها عشرين عاما. ومع ذلك نجد في هذه المسرحية المتفائلة إشارات أولية لتسرب الواقع العنيف. فالعربي يحكى عن ابنه الموجود فى السجن منذ ثلاث سنوات بتهمة توزيع المنشورات. وفى إحدى الأغاني الواردة فى العرض يتغنى الشاب العربى بقدسه بأنها "بكاء طفل، وقنبلة فى منتصف الليل، واستعراض عسكري فى ذكرى حرب ١٩٤٨م، وأيد مطبقة".

وتعرض المسرحيات الثلاث التالية: "العودة" للكاتبة مريم كينى ومسرحية "اليوم السابع" للكاتب دان إيلان ومسرحية "حادثة الحدود (مكره هجقول)" للكاتبة روت حانان، التى عرضت عام ١٩٨٢م، شابيين، يهودى وعربى، تجعلهما صداقتهما يواجهان واقع الطرد من البيت، ونجد الديكور فى المسرحيات الثلاث عبارة عن بيت عربى تركه أصحابه العرب ويقطن فيه اليهود. وتمثل مسرحية "العودة" مسرحية جيل جديد فى تطور المسرحية الإسرائيلية. جيل يحاسب آباءه بما فى ذلك الموضوع العربى. وتكشف الكاتبة المسرحية من خلال عنوان المسرحية عن إحساسها بالإحباط وإحساس الجمهور المقرب منها من واقع لم يعد محل تجاهل. وإطار المسرحية هو عشية الذكرى السنوية المسجلة لراؤفين الذى مات فى الحرب، وفور بداية شريط المقابلة مع صديقه العربى رياض يظهر موضوع الطرد:

"حسنا، أنا رياض طوبى، أعمل محاميا. التقيت برأوفين، أفضل أصدقائى، لأول مرة على سطح هذا المنزل. كان كل منا مفاجأة للآخر ... بنى والدى هذا البيت ... انظر، أنا لأقصد اتهامك ... فقد مر وقت طويل على ذلك. تغيرت الأمور، فالآن وقعت أحداث ربما تكون أكثر أهمية".

طلب رأوفين من أبيه أن يعيد البيت إلى أصحابه ويعرضهم. ولكن يبدو أن كينى وجدت صعوبة فى إيجاد نهاية للمسرحية، فلم تعرض حلا - فلم يعد البيت ولم يعرض أصحابه، كما نجد فى المسرحيتين الأخرتين ارتباكا وضعفا.

وسبقت مريم كينى الكثيرين فى عرضها لموضوع العرض من البيت والأرض والإشكالية المرتبطة بذلك. وكانت نتيجة ذلك فى المونودراما التى كتبتها بعنوان "مثل رصاصة فى الرأس" حيث توقفت المخاوف التى سيثيرها العربى الشاب حينما يحتل مكانه فى المجتمع الإسرائيلى، فحسن هو الغريب الذى يغزو حياة اليهودى يتسبب خطأ فى وقوع حادثة لأميتاي تجعله معوقا. ولكى يصلح ماأحدثه يساعد حسن اليهودى المصاب وزوجته ليصبح واحدا من أهل البيت، كما تحدث أيضا تغييرات فى شقة أميتاي، فيحطم أحد الحوائط ويبنى مكانه بابا مقببا كما فى البيت العربى "هل

تتخيلين قباء داخل شقة سكنية مربعة". ويعد قلب بناء العلاقات في مسرحية كيني أحد التعبيرات الأولى على المسرح العبرى لمخاوف اليهود من العربى الذى سيتسلل إلى حياتهم؛ لأنه يجب ألا ينسى - كما يقول أميتاي - أن الدولة "دولة يهودية".

اللاجئون

اعتبر اليهود الإسرائيليون - كأمة من اللاجئين - أنفسهم فى بعض الأحيان متعاطفين مع العرب فى ضائقهم. ولكنهم كأمة محاصرة تهددها الحرب فقد تجاهلوا المشكلة بشكل عام. من هنا فإن التعبيرات الثقافية عن مأساة الذين فقدوا منازلهم وأرضهم نتيجة لإقامة دولة إسرائيل كانت قليلة، كما أن الكتاب المسرحيين اليهود الإسرائيليين الذين قدموا مأساة اللاجئين العربى على المسرح العبرى قليلون.

وكان الكاتب ساميخ يزهار الكاتب الأول والوحيد تقريبا الذى طرح موضوع الطرد من الأرض فى قصة "خربة خزاعة" المنشورة عام ١٩٤٩م. وربما تكون هذه القصة هى القصة التى تحمل قدرا كبيرا من تأنيب الضمير فى الأدب الإسرائيلى المعاصر^(٥)، فتصور الطرد المنظم لقرويين عرب من منازلهم وإرسالهم بهدوء كقطيع بقر إلى خارج الحدود. ويستمر صدى بعض الجمل الواردة فى هذه القصة يتردد فى الأدب العبرى والدراما الإسرائيلىة لعشرات السنين بعد ذلك. وتتبع معاناة يزهار فى الأساس من أن اللاجئين هم الذين تسببوا فى طرد الآخرين "ماذا يحدث فى الواقع، هل عاملنا الآخرين هنا بقسوة اليوم؟ نحن اليهود أوقعنا شعبا آخر فى شتات". ويعود يزهار إلى الموضوع ذاته عام ١٩٩٢م فى سياق مصادرة الأراضى، والتى يراها سببا للثورة الفلسطينية. وبيكت الكاتب فى أسلوب شبه تنبؤى "كل الذين يسحبون الأرض من تحت أقدام الموجودين عليها - وهامى الأيام تمر ...". ويقول عن اللاجئين الذين يشكلون "المسألة العربية": "لن يمحوون خلال ليلة، ولن يحل الطرد شيئا".

وتأخر اللقاء الذى جمع بين المسرحية الإسرائيلىة وبين مشكلة اللاجئين العرب ليبدأ فى السبعينيات، وأصبح ممكنا فقط عن طريق "الباب الخلفى" للمسرح الساخر، أو على مسارح هامشية، والمسرحية الوحيدة التى تعاملت مع هذه المشكلة قبل ذلك هى مسرحية "مساء سعيد، فى حديقة أفناث (عيريف مئوشار، ببارك أفناث)" للكاتب يجال موسينزون وبيتر دانفير، التى عرضت عام ١٩٦٥م، حيث اكتفت بتكرار الموقف الإسرائيلى "الرسمى":

"العرب غير قادرين للخضوع إلى المنطق، لديهم لاجئو حرب فى غزة، والضفة الغربية لنهر الأردن، وفى لبنان، وفى سوريا - وهم يتعفنون منذ ١٦ عاما، لن يبنا لهم منازل. ولن يمنحهم قطعة أرض ... وذلك لكى يستمروا فى الضغط فقط ... ورقة للمساومة ... لاجئون! لاجئون! لاجئون! وباسم الأخلاق يفعلون الأمر غير الأخلاقى - لعبة فى حياة الأطفال والشيوخ والمسنين" (المسرحية ص ٢).

وتقوم معظم أشكال التعامل مع اللاجئ العربى فى الدراما الإسرائيلية منذ بداية السبعينيات على المقارنة الساخرة مع اللاجئ اليهودى، ويتعامل الكاتب المسرحى الإسرائيلى فى هذا السياق مع المشاكل التى تشغله وتشغل الجمهور الذى يتوجه إليه - وهذه المشاكل بطبيعة الحال ليست مشاكل الرجل الفلسطينى، ويدرك الكاتب المسرحى الإسرائيلى مع ذلك مأساة اللاجئين، فهو يريد الإصلاح ولكنه لايعرف كيف يفعل ذلك، وفى برنامج المسرحية الساخرة "كيف نبدا" خصص أحد المشاهد لتعبيرات "مشنت" و"لاجئ" - وأشار إلى محو هذه التعبيرات تجاه العرب ونسبها الواضح إلى اليهود. ويحتج الكاتب داني هوروفيتس فى مسرحية "تشارلى كتشارلى" على أن ساميخ يزهار نفسه، الذى وقف لاجل له ولاقوة أمام مأساة اللاجئين العرب، "أصبح هنا فى البلاد نموذجا ورمزا للموقف الأخلاقى"^(٦). ومما يزيد الأمر سخرية أن النسخة التلفزيونية لـ"خربة خزاعة" التى أخرجها المخرج رام ليفى عام ١٩٧٨م كانت هى الدراما الإسرائيلية الوحيدة التى جعلت مشكلة اللاجئين العرب وطودهم محور مناقشة الجماهير الإسرائيلية، فقصة يزهار، التى اختيرت بلا معارضة للمناهج الدراسية فى الأدب العبرى من جانب وزارة التعليم، أثارت فى نسختها التلفزيونية ردود فعل غاضبة، فقد أشارت هذه الردود إلى حساسية المؤسسة الحاكمة وقطاعات من الجمهور اليهودى للكشف الواضح للشتم العربى الذى تسبب فيه اليهود.

وكان النص المسرحى الوحيد حتى الآن الذى قدم على المسرح، وليس من خلال الأعمال الساخرة، مأساة اللاجئ العربى فى المخيمات وظروف حياته الصعبة هو الإعداد المسرحى للكتاب الصحفى الذى ألفه دافيد جروسمان بعنوان "الزمن الأصفر" المنشور عام ١٩٨٧م. وحتى هذا العرض قوبل بمعارضة جماهيرية ومنع الضابط المسئول عن الشؤون الثقافية عرضها أمام الجنود، بل وصل الأمر إلى أكثر من ذلك حيث أكد الإعداد المسرحى الذى قامت به ألا أترمان على عدم إمكانية الهروب من مشكلة مفادها أن أحلام اللاجئين تعرض أمام الإسرائيليين - أشواق وحنين طفل من مخيم اللاجئين دهايشة إلى يافا، وهو لم يعيش أبدا فى يافا، أو قصة فتاة من المخيم

ذاته تشتاق إلى "جمال اللد" والتأكيد الذي يحوى تهديدا من جانب لاجئة عربية عجوز:
"سنبقى دائما مثل اللعنة".

هلع المهاجرين

أشار تسقى سوغال فى بحثه عن النزوح من البلاد إلى أن "الأمر الذى يثير الهلع بين الكثيرين" فى مجتمع المهاجرين اليهودى الإسرائيلى هو:
"الخوف من أن يظل اليهود كما كانوا دائما - متجولين بلا جذور، اختاروا هذا السبيل وهذه الهوية بشكل يقل أو يزيد عما فرض عليهم"^(٧).

ونجد لهذا الخوف تعبيراً فى مسرحيات كثيرة - وهى نفسها النصوص التى نجد فيها شكوكا فى قوة العمل الصهيونى وتثير تساؤلات حول الآمال المعلقة عليه. وقدم الكاتب يعقوب أ. يافيه فى مسرحيته "النبع" اليهود على أنهم "أبناء غير أشقاء لهذه الأرض" فى حين قدم العرب على أنهم "نسل حقيقى لهذه الأرض" (المسرحية ص ٢٢). ويظهر العربى فى مسرحيات كثيرة خلال السنوات الأخيرة على النقيض من اليهودى، فهو مرتبط بأرض فلسطين برباط حقيقى. ويحذر الكاتب متى رجف فى مسرحيته "موسى والفرعونية"، التى عرضت عام ١٩٧٨م، من التغييرات التى حدثت فى المجتمع اليهودى الصهيونى فى فلسطين ومفادها أن "الإنسان يمكنه أن يعيش حياته كلها دون أن يلمس الأرض". ولكن العربى الذى يفلح الأرض، حسب رؤيته، يرفض حق اليهود فى البلاد "يبدو لكم أنها لكم، الأرض تتبع من جاء إليها". ويتطرق الكاتب يوسيف موندى فى مسرحياته إلى طبيعة وجودنا فى البلاد، فصورته الذاتية كيهودى هى صورة المغترب عن الطبيعة وعن البلاد، خلافا للعربى المرتبط بالأرض وتضرب جذوره فيها بالفعل. وفى مسرحية "العودة إلى أى مكان (هشيقا لشوم مكوم)"، المعروضة عام ١٩٨١م، نجد الإسرائيلى الذى يعيش فى باريس ويعود إلى البلاد، يجلس فى الطائرة بجوار العربى المقيم فى رام الله ويجد نفسه يحسده "فى علاقته بالأرض والبلاد ... كم أنا وضعى بالمقارنة به، أنا الذى لأعرف إلى أين أعود ونسيت من أين جئت" (المسرحية ص ٦٠-٦١). ونجد فى مسرحية "يخلقون الليلة" للكاتب موندى مجموعة من الشخصيات فى مقهى بتل أبيب - يرغب السواد الأعظم منهم أن يكون فى مكان آخر. ولكن العربى فقط هو الذى لا يريد حتى أن يسافر "لماذا أسافر، فهذا وطنى" (المسرحية ص ٦٥). وتضع الكاتبة روت حازان فى مسرحيتها "قورديلا تذهب إلى الشعب (قورديلا هوليكيت إل هعام)"، التى عرضت عام ١٩٩٠م، وشخصية نمر العامل العربى الذى يقول "أنا لا أترك أرض وطنى المقدس" أمام شخصية قورديلا، ابنة الكيبوتس التى كان حلم حياتها السفر إلى الولايات المتحدة الأمريكية. ولا يعارض نمر

أن ينزح اليهود من البلاد "أكثر من ذلك، نحن سنبقى. لن نتحرك من هنا"، ويردد أغاني عربية عن وطنه، كما يغنى نشيد بيتار^(٨) الذي نسمعه منه كوعد "ضفتان لنهر الأردن، إنه لنا وهو بالفعل كذلك".

ووصل النزاع على الأرض في المسرحية العبرية إلى برج بالجليل، والذي أصبح مكانا تختفى فيه الجريمة وأعمال القتل الذي يمارسهما العربي في مسرحية "صديقة (حقيرا)" للكاتب حنان بيليد، ويغزو شاب عربي بيت اليهودي الإسرائيلي في مسرحية "مثل طلقة في الرأس" للكاتبة مريم كيني، كما تعد لاجئة عربية الكاتب دافيد جروسمان في كتابه "الزمن الأصفر" بـ "إننا سنبقى هنا دائما"، ويؤدي الممثل مكرم خوري على المسرح العبري نور ابن الفلاح الذي يشتري المزرعة في مسرحية "جنة الكرز" للكاتب تشيكوف. ونجد كذلك في العشرين عاما الأخيرة، مثلما وجدنا في فترة الاستيطان، أن الكاتب المسرحي وظف الشخصية العربية في الأساس لتعبر عن آلامه ومخاوفه ورغباته، فالعربي في بعض الأعمال التي تناولته، مثلما لدى موندى في مسرحية "العودة إلى أي مكان"، موضع تقليد بسبب أصالته "شيء قوى وحقيقي يتبع هذا المكان، مثل شجرة الزيتون، مثل شجرة الصبار، مثل النخلة" (المسرحية ص ٦١)، كما يعبر في الوقت ذاته عن مخاوف اليهودي. وتجسد الشخصية العربية في السنوات الأخيرة أحد المخاوف التي تميز مجتمع المستوطنين، الخوف من "هروب" اليهود وأن يحل العرب محلهم. أوجد الكاتب المسرحي الإسرائيلي في شخصيات العربي صورا لا تتماشى أحيانا مع الواقع خارج المسرح. فهو لا يتعامل مع الحقائق التي تقضى بأن كثيرين من العرب سكان إسرائيل تركوا وما زالوا يتركون فلاحا الأرض، ومنهم من يبحث عن بيت جديد في دولة أخرى.

ولم تواجه المسرحية الإسرائيلية موضوع مصير اللاجئين العرب باعتباره أصعب المشاكل المطروحة في هذا الصدد. فالأعمال المسرحية التي عرضت هذا الموضوع كانت في معظمها عربية يهودية (مسرحية "هم"، ومسرحية "في الخارج")، أو إعداد مسرحي لقصص فلسطينية (مسرحية "المتفائل"، ومسرحية "الرحلة"، ومسرحية "جنود الماء"). وقدمت هذه العروض كلها ضمن أطر مسرحية هامشية. ونجد في سياق موضوع اللاجئين توافقا بين العروض على المسرح وبين الواقع خارج المسرح؛ لأن الغالبية اليهودية مازالت تتجاهل اللاجئين العرب ولا تتعامل معهم على أنهم يمثلون مشكلة يجب مواجهتها، وقدمت على المسرح خلال السنوات الأخيرة فقط مشكلة اللاجئين الفلسطينيين، وخاصة حينما تكون هذه المشكلة مرتبطة بمخاوف لاجئ أحداث النازي، وما زال هذا يقدم أيضا على هامش المنظومة المسرحية، وهذا هو موضوع الفصل القادم.

الفصل العاشر

أحداث النازي و "المسألة الفلسطينية"

برغب المشاهدون - المتعبون بعد خمس ساعات من مشاهدة العرض، الذي كانت مضامينه اصعب من أن تحتمل في بعض الاحيان. قبيل بهامه عرض مسرحية العمل بجعلك حرا في ارض اوربا (اربايت ماخت فراي إن ميتوبيلاند اوربا) ، التي عرضت عام ١٩٩١م - في الصعود من الحجرذ المزدحمه والضيفه التي يجلسون فيها عبر الفتحات الموجودة في السقف إلى الفراغ الموجود في مكان العرض ويرتبط هذا الخروج ببذل الجهد، شباب يساند الكبار ويجذبونهم إلى أعلى، الرجال يساعدون النساء، وهذا هو تقريبا الجهد والحركات المطلوبة من اليهود الذين اصعدوا إلى عربات القطارات التي أقلنهم في عمليات ترحيل جماعية إلى معسكرات الموت فكلهم وجدوا انفسهم في الفراغ الواسع المقسم إلى بعض أقسام، وهو منحرف ذكريات أحداث النازي لدى الممثلين، دونت على الحوائط والأرضيات مجموعة من الشهادات المطبوعة والصور ونجد إلى جانب ذلك أدوات وكبب وحقائب ومنعلقات شخصية ملقاة على المناضد والمقاعد وتعرض شاشات التلفزيون المعننة شوشانا دمارى وهى نغنى بصحبة مغنيين آخرين، يرددون جمبعا اغان عبرية ركز العرض على طابعها الفومى هنا ولدت، وهنا ولدت ابني لم تحدث لنا معجزة معا، إلى الامام معا سمعت هذه الأغانى بقوة وضجيج عال - فى حالة اشبه بالنشاز بناء على رغبة مخرج العرض ديقيد معيان. كما نضيف اصوات البصو إلى هذا النشاز بعدا اخر، الممثلون عراة ومنشرون فى المسنويات المختلفة للحجرذ الكبيرة ومن هؤلاء الممثلين سمدر يعرون معيان التي نرقص عارية رقصه أشبه برقصه الموت على شكل اكروبات داخل سيرك أما خالد أبو على فقد جرى عاريا، يضرب نفسه بالسوط ويعرض السوط على المشاهدين لكي يضربوه وتقنرب منه يعرون معيان ونحنضنه، وبهذا المشهد العنيف الذي يرتقى فيه العربي المضروب بين ذراعى ناجية من أحداث النازي ينتهى

العرض، ويمكن لهذا المشهد أن يلبي رغبات أنتونان أرتو ككتجسيد لـ"مسرح القسوة" (١) ولكن في نسخته الإسرائيلية، المشاهدون معذبون ومضطربون، يخرجون تدريجياً من هذا المتحف المخيف إلى فناء حديقة القاعات الضخمة في عكا القديمة، وأحياناً في توقيت مثير للقشعريرة، وبشكل غير مخطط له ينتظرهم هناك صوت أذان المؤذن، الذي يدعو من المسجد المجاور السكان العرب في عكا إلى الصلاة.

عرض تجريبي

وتعد مسرحية "العمل يجعلك حراً" عرضاً عن ذكريات أحداث النازي ومكانها في الواقع الإسرائيلي، كانت مادة هذا العرض هو السيرة الذاتية الجماعية للممثلين في العرض ومشاهديه كذلك، وينتمي معظمهم إلى أبناء الجيل الثاني من الناجين من أحداث النازي، وهذا هو العرض التجريبي الواضح الذي قدم مرة واحدة على المسرح الإسرائيلي، ويجب مع ذلك أن نشير إلى أن المسرح الإسرائيلي حد بشكل كبير من تقديم العروض التجريبية، لقد برزت تأثيرات "استقدام" مسرح الحياة، والخبز والمسرح، ومسرح الشمس وبعض عروض بيتر بروك في العروض القليلة التي قدمت في السبعينيات عادة على مسارح هامشية أو جامعية، دفع بالمسرح التجريبي في إسرائيل إلى مهرجان يعقد على امتداد عدة أيام كل عام في عكا، وفي ضوء نظام مسرحي محافظ يتجه إلى "التيار الرئيسي" (أي إلى المسارح والذين يحددون الذخيرة المسرحية والكتاب المسرحيين والمخرجين والممثلين وفني الديكور وخاصة الجمهور)، وتعد مسرحية "العمل يجعلك حراً"، التي قدمت بنجاح كبير في عكا التي تبعد ساعتين من السفر عن تل أبيب، ظاهرة مسرحية استثنائية، تحتوي هذه المسرحية على نص معقد ومثير للقشعريرة، حيث نجد فيه ربطاً مريباً بين صدمتين قوميتين إسرائيليتين - عبء الماضي الكامن في ذكريات أحداث النازي وعبء الحاضر والمستقبل الكامن في المواجهة مع الفلسطينيين.

أحداث النازي و"المسألة العربية" على المسرح الإسرائيلي

وصلت أحداث النازي كموضوع إلى المسرح الإسرائيلي في وقت متأخر، فالمسرحيات القليلة التي تعرضت لأحداث النازي قبل الثمانينيات تخطت في مشاكل استيعاب الناجين من أحداث النازي في الدولة الجديدة ومواجهة ذكريات الكارثة، والصدام مع اليهود الذين تعاونوا مع النازيين، والمأزق الأخلاقي الذي تمثل في

التعويضات المقدمة من ألمانيا، وكتبت بطبيعة الحال مسرحيات صورت بطولة اليهود الذين حاربوا النازيين، وحدث تحول هام في تعامل المسرح الإسرائيلي مع أحداث النازي عام ١٩٨٤م مع عرض مسرحية "الجيتو" للكاتب يهوشوع سوبول. ففي مسرحية "الجيتو" ظهر واقع أحداث النازي على مسرح كبير، واقع يعتمد على حقائق تاريخية، تقدم المسرحية واقع قبيحنا خلال فترة الاحتلال النازي، كما نجد فيها كذلك شخصية المانية شريرة ولكنها إنسانية في الوقت نفسه، كما نجد كذلك اليهود المتعاونين واليهود الذين يدافعون عن حياتهم بكل السبل، وكشف كاتب مسرحي آخر هو موتى لرنر عن مأزق آخر من خلال التوثيق والبحث في مسرحية "كستتر" التي عرضت عام ١٩٨٥م، حيث نجده يتتبع الصفقة التي تمت بين رودولف كستتر وأودلف إيخمان فأثاحت إنقاذ اليهود. وجعلت مسرحيتا "الجيتو" و"كستتر" أحداث النازي موضوعا يظهر منذ ذلك الحين في عروض عديدة في المسرح الإسرائيلي. وكانت "المسألة العربية"، كما رأينا، موضوعا مستبعدا في المسرح ص ١٣٢ الإسرائيلي على امتداد عشرات السنين حتى السبعينيات. ويظهر هذا الموضوع في البداية على مسارح هامشية ولكنه بدأ يقدم بداية من منتصف الثمانينيات على مسارح رئيسية، وكان سوبول أيضا سباقا حيث كان أول من قدم على مسرح كبير الموضوع المستبعد في مسرحية "فلسطينية" التي عرضت عام ١٩٨٥م، تلك المسرحية التي تضمنت أيضا معالجة موضوع أحداث النازي كعنصر في منظومة المبررات التي يقدمها الإسرائيلي لتبرير الاحتلال والعلاقة السيادية تجاه العرب، وتناولت عشرة من العروض التي قدمت على المسرح الإسرائيلي بدءا من منتصف الثمانينيات العلاقات الظرفية والسببية والتقابلية بين أحداث النازي والصراع اليهودي الفلسطيني، وتعد مسرحية "العمل يجعلك حرا" إحدى هذه المسرحيات.

أحداث النازي و"المسألة الفلسطينية"

تعد عمليات الربط والمقارنة وإيجاد علاقة تقابلية بين أحداث النازي و"المسألة الفلسطينية" موضوعا مثيرا للخلاف. فهناك من يرى، مثل الكاتب أ. ب. يهوشوع أن أحداث النازي ما هي إلا فصل آخر من الجانب المظلم للسلوك الإنساني، وحسب هذه الرؤية فإن أحداث النازي لا تختلف من حيث الكم ولكن من حيث الكيف فقط. ويرى آخرون أن أحداث النازي خاصة في شموليتها - فالتعصب الهمجي والقدرة التكنولوجية والفكر العنصري والقتل الجماعي - هو الذي أوجد خصوصيتها. والحقيقة هي أن الربط بين أحداث النازي و"المسألة الفلسطينية" ظاهرة معروفة في الخطاب

الإسرائيلي ضمن منظومة علاقاته السياسية والجماهيرية والتعليمية والقانونية والأدبية والسينمائية والمسرحية.

ونجد أيضا من الأدباء من يوظفون المقابلة بين الموضوعين بطرق مختلفة ولأهداف متناقضة أيضا. ومن هذه الطرق مقارنة العربي العدو مع النازيين - وكانت بداية هذا الربط في الثورة العربية التي اندلعت عام ١٩٣٦م، ومناحيم بيجين نفسه، الذي وظف أحداث النازي في خطبه السياسية مرات كثيرة، أجرى العديد من التطابقات؛ ومنها مماثلة ياسر عرفات بهتلر، والميثاق الفلسطيني بماين كلمب ومنظمة التحرير الفلسطينية بالمنظمات النازية، وزادت حرب لبنان، التي قوضت مسلمات قومية كثيرة، من معارضة استخدام ذكرى أحداث النازي لتبرير السياسة العدوانية. كما تردت بل وطبعت تعبيرات حادة في هذا الصدد، مثل وصف السياسة المطبقة في المنطقة المحتلة ولبنان من جانب يشعياهو ليفوقيتش بأنها "يهودية-نازية"^(٢). كما شاع استعمال رموز وتعبيرات من أحداث النازي، وكان الهدف من هذا الشروع هو هدم أسس الصورة المكونة بشدة ونسبها من جديد إلى الحاضر. من هنا أشار دان الماجور^(٣) إلى الحجرة الزجاجية التي جلس فيها إيخمان^(٤) خلال محاكمته في سياق مذبحه الفلسطينيين في معسكرات صابرا وشاتيل "من الأجدى بالنسبة لنا البدء في أن نعد لأنفسنا الأقفاس المكشوفة التي سنجلس فيها حينما يحاكموننا على ما فعلنا للشعب الفلسطيني"^(٥). كما نجد تقابلات مشابهة في الشعر، مثلما لدى أقوت يشورون^(٦) أو في القصيدة المعروفة للشاعرة داليا رايكوفيتس^(٧) وهي أيضا عن صابرا وشاتيل. وفي السينما الإسرائيلية نجد في بعض الأفلام التي صورت حرب ١٩٤٨م النازي يساعد العربي العدواني، وتحولت أحداث النازي في وقت متأخر جدا لتصبح مكونا في تفسير الجانب العدواني، ذلك المكون الذي يحدد تعاملات اليهود مع العرب (مثلما في فيلم "بندقية العصابت (روقيه حوليوت)" للمخرج إيلان موشنزون المنتج عام ١٩٧٩م). وزادت الانتفاضة والمواجهة بين جنود الجيش الإسرائيلي والسكان المدنيين، الذين كانوا في معظمهم أطفالا ونساء، والتصريفات الغربية التي رافقت ذلك، زادت لدى بعض الأدباء من حدة الحاجة إلى إجراء مقارنة بين أحداث النازي والنزاع مع الفلسطينيين. وحول هذا يقول الفنان التشكيلي أقيشاي آيل "أرى أن أحداث النازي والانتفاضة مرتبطان بصلة لا تنفصم عراها، فلا يمر على يوم لا أفكر فيه في كل من هذه الموضوعات على حدة والعلاقات بينها. فإذا كنت أصور حقلًا من الأحجار والعظام وأشجار السرو وأشجار الموالح المقطوعة فهذه الأشياء مرتبطة لدى بالموضوعين معا"^(٨).

أفرزت أحداث النازي عبرا خلاصتها "لاخيار آخر" ويجب "أن تكون قويا"، فعلى خلفيتها نجد الخوف على البقاء يرافق المجتمع الصهيوني اليهودي في فلسطين حتى أحداث ١٩٢٩م وصاعدا، وفي هذا السياق كتب عوفير فينجر، وهو عسكري يخدم في سلاح المظلات وعضو كيبوتس، بعدما أنهى قراءة رواية عن أحداث النازي "ظهرت داخلى قوة شديدة لأكون قويا ... لن نقاد ثانية إلى مذيحة أخرى". كما كتب إسحاق زامير، الذى شغل فى السابق منصب المستشار القانونى للحكومة، فى سياق حقوق المواطن وأمن الدولة "تجسد أحداث النازي التى وقعت للشعب اليهودي منذ وقت قريب الخطر، فالإرهاب الذى يسفك دماغنا يذكرنا بها كل يوم. فمما لاشك فيه أن للأمن القومى أهمية خاصة فى إسرائيل أكثر مما فى دول أخرى، بحيث تفرد له الأولوية"^(٩). وترافق هذه العبرة الإسرائيلى منذ المراحل السابقة على تعليمه، أى فى الأسرة وفى المدرسة، وفى الاحتفالات وفى الجيش وفى الحياة العامة.

ويتحفظ المسرح الإسرائيلى بشكل خاص فى العقد الأخير مما يعتبر "ثقافة الخوف" التى تبرر رؤية استخدام القوة، وخاصة مع العرب، فى المسرحية الساخرة "هيا ريمونا" للكاتب إيلان حاتسور وإيلان شاينفيلد، والتى عرضت عام ١٩٩٢م، يكتب أحد التلاميذ 'بايجاز' فى الكراسة التى يكتب بها واجبه المدرسى عن موضوع "الأشياء التى تخيفنى": "أنا لا أخاف شيئا"، فينهره المدرس: "لاتخاف؟! عرب كثيرون ملثمو الوجوه والسكاكين فى أيديهم، ألا يخيفك هذا؟ وكل العرب الذين يريدون قتلنا، نعم قتلنا ... وهتلر والنازيون وستالين وعرفات ... هذا الحقير الوضيع لا يخيفك؟ قل لى، هل أنت يهودى بشكل عام؟" جاءت مسرحية "العمل يجعلك حرا" مليئة بأشكال التعامل مع النقد اللاذع لمكان "ثقافة الخوف" فى تعليم الإسرائيلى.

سبل فرض المشروعية على المقابلة بين الموضوعين

المسرح الإسرائيلى عبارة عن مسرح عام، توجد فيه مؤسسات الرقابة المختلفة فتحول دون التعبيرات اللاذعة التى تصدر عن الشعراء والفنانين أو حتى الكتاب السينمائيين بشأن "المسألة العربية" خاصة بعد حرب لبنان، وكان نفاذ الموضوع الذى يشد خطوط المقارنة بين أحداث النازي و"المسألة العربية" نحو ذخيرة المسرح الإسرائيلى متاحا فى البداية عن طريق وسيلتين غير مباشرتين: عن طريق الذخيرة المسرحية المترجمة من ناحية وعن طريق المسرحية الساخرة من ناحية أخرى.

وتخلصت المسرحيات غير الإسرائيلىة، المترجمة لتعرض على المسرح وتلائم الواقع الإسرائيلى، من مؤسسات الرقابة الداخلية، واستخدم بشكل عام لهذا الغرض

نقاد وكتاب آخرون ليكونوا مفسرين "يتوسطون" بين التفسير المحلى والجمهور الذى يكتبون له. وترافق عرضا كهذا فى الغالب "مقدمة" فى برنامج العرض، توجه هذه المقدمة المشاهد نحو خلق أشكال ارتباط مع الواقع القريب منه. وتصور أحداث مسرحية "الطيب (توث)" للكاتب س. ف. تايلور التى عرضت عام ١٩٨٢م تطور شخص من ألماني مثقف إلى نازي، وكتب المترجم أقرأهام عوزى فى هذا الصدد "من خاف من أشكال المقابلة من الأفضل بالنسبة له أن يبحث فى مشاعره وأفعاله هو، فالتاريخ يعيد نفسه بطرق مختلفة وعديدة. ومشاعر شخصية جوهاني هلدن تخفق داخل كل فرد منا، هنا أيضا والآن كذلك". وعلق أحد الصحفيين على عناوين الصحف خلال فترة عرض المسرحية بقوله "يريد جوهاني هلدن أن يتوجه إلى بيروت". أما مسرحية "المعقوفون (عكوميم)" للكاتب مرتين شيرمان التى عرضت عام ١٩٨٣م فتدور حول الشواذ جنسيا الذين وضعهم النازيون فى السجن، حيث تثير طريقة الأهم لدى دان لئور "مخاوف خفية، ربما تكون أشكال السلوك التى انكشفت فى ذلك العصر المروع ليست الوحيدة بالنسبة له فقط". ونجد فى مسرحية "نساء طروادة" للكاتب أوربيديس، التى أعدها للمسرح جان بول سارتر وعرضت عام ١٩٨٣م، مقابلة واضحة، وذلك من خلال ديكور المسرح الذى أعدته انجليكا ادينجن، وكانت خشبة المسرح تخط فى ديكورها بين مشاهد معسكرات الاعتقال ومخيمات اللاجئين الفلسطينيين ووسطها حجرة زجاجية، تنام فيها إلهة الحكمة والحرب القوية. وأرادت معدة الديكور تذكير المشاهد الإسرائيلى بحجرة إيخمان أثناء محاكمته وترمز فى الوقت نفسه إلى المصير المتوقع لشعب يقتل أبناء شعب آخر ويسبب له الشتات.

وكانت المختارات التى تحمل عنوان "فطر السم (پتريات هاراعام)" (والتي جمع مادتها أقرأهام عوز وعمري نيتسان وأعدها للمسرح هليل ميتلپونكت، وعرضت عام ١٩٨٤م) أكثر وضوحا، فضمت شهادات من ألمانيا خلال الفترة التى تولى فيها النازيون مقاليد الحكم، وقوانين وصلوات ومذكرات فتاة مراهقة، كما توثق الأغاني الوطنية وأغان عن الحرب لعملية انتشار وسيطرة النظرية العنصرية فى ألمانيا بأسرها. وتعاملت شوش فايتس بنقد حاد لمشروعية المقابلة. وتظهر فى خلفية حديثها أشكال التعبير العنصرى للسياسة وخاصة دخول حركة كاخ للكنيسيت، فتقول "اعتاد الجمهور الإسرائيلى على خلق صلات تقابلية بين النازيين ومنظمة التحرير الفلسطينية. وأية محاولة للإشارة إلى التشابه بين التحولات التى شهدتها ألمانيا فى الثلاثينيات فى بداية هذا القرن والتحويلات التى تحدث فى إسرائيل خلال العقد الأخير تثير الغضب والرفض وردود فعل عاطفية حادة... ولكن المادة لم تبق مخرجا واحدا للمقارنة بين

انهيار جمهورية فايمر وبين الظواهر المعروفة لدينا في حياتنا هنا" (١٠)، وأضاف المعد هليل ميتلپونكت في سياق العرض أن "ألمانيا بمثابة استعارة للوضع الشيطاني الملتوى جدا المنعكس في المرآة".

إن عناصر الحدة والمبالغة في المسرحية الساخرة وكونها معروضة على مسرح صغير أمام جمهور قليل العدد ومختار عادة "يتيح" لها عادة تقابلات ممنوعة أو تعاملات حادة مع مسائل حساسة، ومن أجل التقابلات بين أحداث النازي و"المسألة العربية" أو "المسألة الفلسطينية" تفتقد المسرحية الساخرة لتعبيرات وصور معروفة جيدا، ولكنها توضع في سياق جيد. فالصورة المعروفة عن جيتو وارسو، والتي يظهر فيها طفل يرتدى قبعة حاجبة للشمس يرفع يديه، تظهر أيضا لدى بعض كتاب المسرحية الساخرة كمنطلق لمقابلة من هذا النوع. وللمرة الأولى يظهر طفل من جيتو وارسو لدى داني هوروفيتس في مسرحية "تشارلي كتشارلي". وكان لهذا العرض تأثير كبير على الكتاب المسرحيين والفنيين الإسرائيليين في المسرح، وبدا تأثيره كبيرا جدا في الحساب الساخر الذي يقوم به ممثلو مسرحية "العمل يجعلك حرا" مع مكان أحداث النازي في الخطاب الإسرائيلي، فبطل المسرحية هو الصبار، الذي يقدم على أن أحداث النازي هي التي تحركه وتلاحقه في الوقت نفسه، فهو يتصرف وكأن أحداث النازي تلقى عليه بعبء المسؤولية الثقيلة وتخلق لديه أصلا انحرافا أخلاقيا. ويقدم الطفل في الصورة نفسه في المسرحية على النحو التالي "ارتدى طاقية، ارفع يدي، أنا الطفل الذي يرفع يديه في الصورة" (المسرحية ص ٤٢)، وينادي تشارلي الصبار عليه بقوله "اخرج من الصورة، اخرج من الصورة! تدرب، اهرب، انسحب!" (المسرحية ص ٤٣). فالصبار يستل سلاحه ويطلق النار على العربي حتى لا يطعنه بالسكين "لأنك إن لم تقتله فأنت مقتول" (المسرحية ص ٥٢)، ويأتي تميز مسرحية تشارلي كتشارلي كنص مسرحي في شكلها الخاص، فهي نص يشارك فيه ممثلون وبعض الأمساخ بينهم: جندي، وجندي نازي، وسجين يهودي في معسكر إبادة، وعربي يرتدى كوفية، وإسرائيلي يرتدى طاقية كاكي. أراد داني هوروفيتس "التحطيم الكامل للشكل... كمحاولة للحديث إلى الجمهور ليس فقط من خلال المضمون وإنما من خلال الشكل". كما يبرز كذلك تأثيرها على مسرحية "العمل يجعلك حرا". ويعود "الطفل من وارسو" إلى المسرح عام ١٩٨٢ م مع حرب لبنان في المسرحية الساخرة "يتنازلون عن الأسبوع (يورديم عل هشاقوق)"، حيث يضع الكاتب ب. ميخائيل على لسانه توجهها واضحا لمناحيم بيجين الذي وظف ذكرى أحداث النازي لتبرير سياسة استعمال القوة مع العرب "أنا من قصة أخرى، من قصة أخرى لا تشبه أي شيء". وفي العام نفسه نجد في

المسرحية الساخرة للكاتب حانوخ ليفين وعنوانها "الوطني (هيتريوت)" شخصية لاهاف عيسيت بطل المسرحية تقف ترتعد من الخوف ويدها مرفوعتان إلى أعلى، يشبه أخيه "الصغير، الطفل الذي وقف بمفرده أمام الألماني" وعلى الفور بعد ذلك أمسك بمدفع رشاش وتحول إلى منتقم هستيري حينما كان يقف أمامه شاب صغير، ولكن الضحية هذه المرة محمود.

تدور أحداث مسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش (أفرايم حوزير لتسافا)" للكاتب يتسحاق لئور، والتي عرضت عام ١٩٨٩م، حول الحاكم العسكري الذي "يتخبط" بين ضميره وواجباته كمحتل. وفي ثلاث مرات على امتداد النص يكرر أفرايم القصة التي سمعها من الضابط الذي خدم معه في الماضي، وهو أحد الناجين من أحداث النازي، حيث ألقى القبض على طفل فلسطيني أو سوري أو مصري (تتغير هويتهم حسب اختلاف جبهات الحرب) وكشف في كل مرة عن مجوهرات في حوزتهم. "لقد نقلت مجوهرات الأسيرة حينما جاء الألمان" (المسرحية ص ١٣، ص ٥٢، ص ٥٥)، ويشرح نجاحه بعبارات متلعثمة. أثار توظيف صورة الطفل المأخوذة من أحداث النازي وتطابقها مع صورة الطفل في الأراضي المحتلة التي يحكمها الحاكم العسكري، هذا إلى جانب أشياء أخرى، معارضة مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات فمنعت عرض المسرحية، وكان مبررها في ذلك "المقارنة المشار إليها والواضحة بين الحكم الإسرائيلي وحكم الاحتلال النازي". وسمح بعرض المسرحية بعد حكم قضائي أصدرته محكمة العدل العليا، تطرق فيه القاضي أهرون باراك إلى مشروعية المقابلة:

"الحقيقة هي أن الجزء الذي يظهر في المسرحية يمكن أن يؤذى مشاعر الجماهير اليهودية. ومن المؤكد أنه يمكن أن يؤذى مشاعر ذلك الجمهور الذي عاش أحداث النازي بجسده ونفسه. وأنا نفسي كنت طفلا خلال أحداث النازي، واجتزت حوائط وحدود يقوم على حراستها الجيش الألماني وعلى جسدي أيضا أشياء يحظر نقلها. والمقابلة بين الجندي الألماني الذي سيلقى القبض على هذا الطفل والجندي الإسرائيلي الذي يلقي القبض على شاب عربي يؤلني جدا. ومع ذلك فإننا نعيش في دولة ديمقراطية ... تكمن قوتها في حق الآخر في أن يقول أشياء تصم أذني وتقبح قلبي".

ونجد توظيفا آخر للمقابلة التي تعتمد على ألبوم صور أحداث النازي في المسرحية الساخرة "عامود الخشب (عامود هعيتس)" للكاتب هليل ميتلپونكت ويهوشوع سوبول، التي عرضت عام ١٩٨٤م. حملت الممثلتان (رفكا جور وحننا روت) لافتات في

استعراض نازي مخيف كتب عليها "اخرجوا ياعرب". وفي مرحلة معينة قلبت الممثلتان اللافتات فكان مكتوبا على الجانب الآخر الذي ظهر "اخرجوا يا يهود"، كما ظهر إلى جانب هذه العبارة صليب عقوف. وعلى الرغم من أنها كانت مسرحية ساخرة فإن هذا العرض أثار جدلا على حدود المسموح به. فالشاعر حاييم جورى^(١١) رفض المقابلة وحاول يهوشوع سوبول توضيح هدفه:

"حاييم جورى: إن قصة النزاع اللاذع والمستمر بيننا وبين العرب على هذه القطعة من الأرض لا تشبه قصة جماعة من اللاجئين التي تقتل هناك، وأى مصير متشابه لا يمكن أن يتوقع حدوثه للعرب لأنهم ملايين وأقوياء والعالم يدعمهم ولأن اليهود مختلفون! فشعار "اخرجوا ياعرب" على الرغم من حقارته ودونيته وحماقته لا يهدد عرب إسرائيل ... بينما كان شعار "اخرجوا يا يهود" ... مدخلا للمحتلين ... وهكذا تحولت المسرحية الساخرة لكي تحذر، على ما يبدو، الإسرائيليين من أنفسهم، ومن الاحتقار والكذب.

يهوشوع سوبول: بمقدورى فهم حساسية جورى ... فلكى نصل إلى هذا التصور على المسرح كان يجب علينا أن نكون موبوعين بشكل كبير، فهدفنا هو أن نقضى - وليس الأفارقة أو أى شعب آخر - على حق استخدام مفاهيم أحداث النازي من جانبنا نحن فقط. ... فإذا قام هنا أناس واستخدموا ببلادة تلك الشعارات التي ردها الأيديولوجيون النازيون، يجب أن ندينها بشدة ... إن ثورة جدى تثبت إلى أى حد كنا محقين. فالجمهور منشغل أليا بمعارضته للمقارنة. ولكن هل هذا تفكير واقعى أم أنه وضع شروط فقط"^(١٢).

وربما كان عرض مسرحية "العمل يجعلك حرا" متأثرا بتسلسل مقابلات وعمليات ربط إلى نخيرة المسرح الإسرائيلي من العروض التي سلف ذكرها. وربما أثرت على كتابها المسرحيين عروض مسرحية أخرى مثل مسرحية "الفتاة والموت (هعلما قهمقيت)" للكاتب هليل ميتلپونكت التي عرضت عام ١٩٨٥م، ومسرحية "ترمبلدور ٨٥" للكاتب شمعون تشيمر التي عرضت عام ١٩٨٥م، ومسرحيات يوسيف موندى (الدى يرفض فيها المقابلة بين أحداث النازي و"المسألة الفلسطينية": مثل مسرحية "نصب تذكارى مقلوب (أندرتا هفوخا)" التي عرضت عام ١٩٨٣م، ومسرحية "يغلقون الليل" التي عرضت عام ١٩٨٩م)، ومسرحية "عقد القران (كيدوش)" للكاتب شموئيل هسيفرى التي عرضت عام ١٩٨٥م، ومسرحية "بيقوف" للكاتب يوسيف هادار التي عرضت عام ١٩٨٦م، ومسرحية "الخارج" للكاتب داني هوروفيتس التي عرضت عام ١٩٨٦م وغير

ذلك من العروض المسرحية، ويرد تميز العرض المسرحي "العمل يجعلك حرا" إلى التوظيف الخاص الذي قام بما أطلق عليه داني هوروفيتس في سياق مسرحيته "تشارلي كتشارلي": "الشكل" - فهي لاكتفى بعرض رأى أو تجسيد مفهوم يستهدف الهدم بل تنقل المشاهد عبر نص مسرحي معقد إلى عملية نفسية، يجد المشاهد صعوبة في التخلص منها، وتتزايد بشكل كبير جدا حدة المقابلة الإشكالية بين القومية الألمانية والقومية الإسرائيلية.

النص

يحاط المشاهد على امتداد عرض مسرحية "العمل يجعلك حرا" بالآلاف التفصيلات: الكلمات والموسيقى والغناء والرقص والفتات والتغييرات في الملابس والأدوات وأماكن العرض المتنوعة وأشكال الديكور العديدة. ويتوصل مشاهدون كثيرون خلال العرض ويعدده إلى انطباع بأن النص وأداء الممثلين يتسم - على الأقل في جزء كبير منه - بالارتجالية. ويتدعم هذا الانطباع من خلال التوتر المستمر بين هوية الممثل التي يحافظ عليها خلال العرض وبين الدور أو الأدوار التي يؤديها. وتظهر لدى المشاهد الذي يشاهد مسرحية "العمل يجعلك حرا" مفاجأة أخرى. فنص العرض يتكرر معظمه بينما يشكل المشاهدون العنصر الأساسي في تغيير التفاصيل.

ويظهر الإحساس بالتوتر المستمر بين هوية الممثل ودوره في العرض لدى المشاهدين، الذين اعتادوا على تغيير الهوية التي يؤديها الممثل على المسرح، حينما "يدخل في الدور" الذي كتبه المؤلف المسرحي. يمر الممثلون في مسرحية "العمل يجعلك حرا" بعملية تحول مختلفة؛ لأنهم هم أنفسهم من مؤلفي النص المسرحي، ولهذا الغرض فقط وظفوا الحقائق التي قرأوها أو سمعوها أو الحقائق التي عاشوها بأنفسهم. وكانت المصادر التوثيقية للنص: مواد وثائقية مكتوبة وأفلام ومقابلات صحفية مع الناجين من أحداث النازي ومقطوعات موسيقية وزيارات لمواقع تخليد أحداث النازي والمتاحف. واستمرت عملية تأليف النص ثلاث سنوات، وأعد "النص النهائي" ثلاثة أشخاص هم ديفيد معيان وسمدار يعرون معيان وموني يوسف. كما قامت بإنجاز بقية عناصر العمل جماعات أخرى، واشتمل عملها على بناء ماكينة المسرح والديكور. وعمل ديفيد معيان مع كل الجماعات الأخرى لكي تشارك في العرض أيضا.

ويمكن للمشاهدين "المتقنين" أو أولئك الذين شاهدوا عروضاً مسرحية تجريبية أخرى أن "يحددوا" مصادر تأثير أخرى، مثل أفكار أنتونين أرتو وتواجد تديئوس

كانت في عروضه المسرحية كوسيط بين الممثلين والجمهور، والجلوس حول المنضدة وكأنها مأخوذة من ميتشي جروتوفسكى و"محطات" المسرح المتنقل للكاتب أرمند جاتي، ويمكن لنظرية التمثيل أن تكون متأثرة بجوزيف تشايكن الذي عمل أيضا في إسرائيل في بداية الثمانينات. وأبرز هذه التأثيرات تأثير مسرح أودين الذي وضعه يوجنو باربا (وبشكل غير مباشر "معمل المسرح" الذي وضعه جروتوفسكى)، والتي كانت مصدر إلهام دقيق معيان: "المسرح في مكان بعيد، مع استخدام المواد الخام غير المستمدة بالضرورة من المكتبة. وهي عملية تفوق في أهميتها النتيجة، وتعتمد اللغة على المعرفة والتكنيك، المستمد من عقائد قبلية قديمة وحالية".

وتأثر معيان بنظرية "المسرح الثالث" التي وضعها باربا، وهو رد فعل على المسرح الأول باعتباره "التيار الرئيسي"، أي المسارح العامة والتجارية. ويعارض باربا المسرح الثاني - أي المسرح التجريبي الذي أصبح مؤسسة معترفا بها ووضع في مركز اهتمامه المخرج وليس الممثل. ويتجه "المسرح الثالث" إلى خبرة الممثلين وخبرة المشاهدين والعامل المشترك بينهما، والذي حدده ك. ج. يونج بأنه "اللاوعي الجماعي". وللممثلين الكبار في مسرح عكا رؤية مستقلة تم التعبير عنها من خلال عملية التطوير الشخصي والجماعي المنفتح على تأثيرات الأفكار المسرحية المختلفة. ويعد الممثلون محور هذه النظرية، فمعظمهم لم يتلق تدريباً محترفاً من قبل. وبدءاً من عام ١٩٨٥م عاشوا في "معمل المسرح" التابع لهم في عكا التي تبعد عن مراكز الثقافة الإسرائيلية. ويعمل الممثلون على نصوص ألفوها بأنفسهم كما يعد كل واحد منهم دوره في العرض. وأي عمل من هذه الأعمال يتطلب إعداداً طويلاً ومواجهة شخصية للممثل مع النص. وكان العرض الأول الذي قدم عام ١٩٨٨م هو "ذكريات الجيل الثاني في أحضان المدينة القديمة (زخرونوت دور شيني بحيك هاعير هاعتিকা)" وحقق نجاحاً. وقدم هذا العرض أيضاً في عكا بعد عمليات إعداد طويلة من قبل معظم الممثلين الذين ظهروا في مسرحية "العمل يجعلك حراً". وقدم العرض أمام جمهور محدود وفي بعض الأماكن المؤقتة (في "حجرات" أو "محطات") تشكلت بشكل خاص لتلبي متطلبات المسرح.

الأماكن المسرحية

تعد مسرحية "العمل يجعلك حراً" بمثابة "رحلة مسرحية" تبدأ من محطة أتوبيس تقع بجوار بوابة سوق عكا العربية وبجوار قاعات الأبطال. ويوجد بجوار القاعات منزل تستخدم الفرقة الموسيقية قاعاته، وتشكل المحطات الأخيرة في هذا العرض. يصعد

المشاهدون - الذين يبلغ عددهم ما يقرب من عشرين مشاهدا - إلى الأتوبيس، وتستمر الرحلة ذاتها حتى متحف محاربي الجيتوات حوالى خمس عشرة دقيقة، ويقع هذا المتحف فى احدى المستوطنات الكيبوتسية، أسسه الناجون من أحداث النازى. وتقابلهم فى الداخل زلما - التى تؤدى دورها الممثلة سمدار يعرون معيان - كنتاجية من أحداث النازى وتعمل كمرشدة فى المتحف. وتنقل زلما المشاهدين بسرعة عبر قاعات العرض المختلفة حتى قاعة سينمائية صغيرة. وهناك يشاهدون فيلما قصيرا، وفى نهاية المسرحية ينتقلون إلى قاعة معسكرت الإبادة التى يعمل فيها خالد أبو على مرشدا. وعند الخروج من المتحف ينتظرهم الأتوبيس الذى يعيدهم إلى عكا العربية. وفى عكا يصل المشاهدون إلى مبنى المسرح الموجود فى فناء قاعات الأبطال. فهنا ومن أول وهلة يبدأ عرض المسرح.

فالعرض إذن عبارة عن رحلة فى الـ"محطات - مشاهد"، يتمحور العرض كذلك حول الانتقال مما هو إخبارى إلى ما هو مسرحى، من حقائق الماضى إلى المواجهة فى الحاضر. وفى المتحف الذى يمثل أوروبا يتعلم المشاهد المراحل المختلفة لتجربة النازيين عن طريق "الحل النهائى" لـ"المشكة اليهودية". ويلتقى المشاهدون فى حجرات المسرح فى عكا ومعهم الممثلون، كنتاجين من أحداث النازى هاجروا إلى إسرائيل، بـ"المسألة العربية". وتربط الخاتمة فى "متحف أحداث النازى"، الذى أعده الممثلون ما هو إخبارى بما هو مسرحى، كابوس أحداث النازى لدى اليهود ومأساة الفلسطينيين.

عمليات الإيهام

اتسم النص المسرحى لعرض "العمل يجعلك حرا" بأن له عدة أبنية منظمة أبرزها الموضوع الذى يربط بين ذكريات أحداث النازى وبين المواجهة مع الفلسطينيين. كما تحوى أيضا تطورا لأفكار مسرحية أخرى، منها: فكرة الطعام وفكرة الغناء القومى الذى يتطرق إلى نص الأغنية والألحان، والتى تؤثر فى العلاقة الشعورية التى تخلق الإحساس بـ"الجماعية" والاستعداد بالتضحية دون شروط من أجل القومية، والأشعار الأخرى التى تزكى نار كراهية العدو. وينتظم النص فى شكل سلسلة من عمليات الإيهام التى تؤثر فى المشاهد، بما يحافظ على يقظته على مدى خمس ساعات، وتخفى وتظهر فى الوقت نفسه عمليات الربط الموضوعى للعرض، والذى يتكشف تماما فى المشاهد الأخيرة فقط. وتعد عمليات الإيهام تكتيكا مسرحيا هاما، بدونها لن يشارك المشاهد - المعارض أساسا لموضوع الربط، والذى سينجح فى تحديده من بداية

العرض - فى عالم العرض، وهذا بناء وتنظيم "بيرمج" ردود فعل المشاهد ويعدده لقبول (أو رفض) الأحلام أو الكوابيس، ذلك الخلط الذى يظهر فى نهاية العرض بين أحداث النازى التى وقعت لليهود وكارثة الفلسطينيين.

يلتقى المشاهدون بجندية توزع تذاكر العرض فى الأتوبيس الذى يغادر عكا. وهى فى الحقيقة ليست جندية وإنما الممثلة ميرى تسييمح، لايهتم المشاهدون الإسرائيليون بشكل خاص حينما توزع عليهم مجندة تذاكر العرض. ويلتقى المشاهدون فى المتحف بالمرشدة زلما، الناجية من أحداث النازى كمراهقة ترتدى بدلة قديمة وشعرها منسق بدقة ضمن تسريحة ولى وقتها وجسدها معوج قليلا. وقد كشفت اللقاءات الصحفية مع المشاهدين أن القليلين منهم فقط هم الذين تعرفوا على سمدر يعرفون معيان كممثلة. فمعظمهم أخطأ حينما افترض أن الجولة داخل المتحف تسبق العرض. وخلال قيامها بإرشاد المشاهدين تطرح عليهم أسئلة أمام عرض لصور ونصوص حول نشأة الرايخ الثالث ونظريته العنصرية، حينما تهمس من حين لآخر بملاحظات أقرب إلى العنصرية عن "العرب". حظيت الإشارات التى استوعبت فى المسرح الإسرائيلى وموجودة كذلك على هذا المسرح، مثل القاعة الزجاجية التى جلس فيها إيخمان أو صورة الولد من جيتو وارسو، بتعامل خاص من جانب الممثلة المرشدة. فالأسئلة التى تطرحها زلما على المشاهدين أصبحت مركزة جدا وتحتاج إلى إجابات ترتبط بنص العرض وموضوعه. ففى قاعات الجيتوات تسألهم عن أى الجيتوات يعرفون فى الواقع الذى يعيشون فيه، وتنتظر الرد (الذى يأتى دائما) ليكون مخيمات اللاجئين فى قطاع غزة والضفة الغربية.

وفى قاعة العرض السينمائى التى تعرض فىلما بولنديا قصيرا عنوانه "سيارة إسعاف (أمبولانس)" للمخرج يانوس مورجنسترن، والذى يصور أحد المراحل فى محاولات "الحل النهائى"، ويكتشف المشاهدون الآن الهوية الحقيقية للممثلة التى تؤدى دور زلما بعدما غاب عليهم الأمر من قبل، وتصاحب زلما الفيلم بتفسيرات وشرح وحركات تنم عن ألم، والفيلم غير ناطق ويكتفى فقط بالموسيقى التصويرية، وتدور أحداث الفيلم حول مدرس وتلاميذه يصعدهم النازيون إلى سيارة توجه ماسورة إخراج عادمها إلى الصندوق الخلفى فتقضى على المسافرين أثناء الرحلة.

ويستمر المشاهدون فى انفعالهم من الفيلم، وربما يرد هذا إلى أنهم كانوا مرتبكين نتيجة تحول المرشدة إلى ممثلة، فينتقلون إلى خالد أبو على، ومن المتوقع هنا

يضا أن يرتبكوا بشأن هويته الحقيقية. فالمكان عبارة عن قاعة تحوى نموذجاً لمعسكر
تربلينا وحوله أشياء مختلفة من المعسكر. ويتمثل الإيهام هنا فى اللقاء مع "مرشد"
عربى يفسر ويشرح معسكرات الموت التى أبادت قطاعاً كبيراً من يهود أوروبا.
ولا يستطيع المشاهدون المرتبكون التمييز بين "عروبة" خالد أبو على، الذى يؤكد عمداً
على نطقه "المميز" وبعض مظاهر الارتباك فى اللغة العبرية التى "تميز" العرب الذين
يتحدثون العبرية.

وكان من الضرورى أن تقود من الوهلة الأولى العودة إلى عكا ومشاهدة زلما
ترقص على ضوء آلة العرض السينمائى - التى تعرض على الأرض ويجوارها شريط
وثائقى عن عملية ترحيل اليهود إلى معسكرات الإبادة - المشاهد إلى اليقين بأنه
موجود فى المسرح. ولكن لم تنته منظومة المتاعب ومظاهر الإيهام المربكة التى تواجه
المشاهد. فالمشهد القادم مشهد مسرحى بشكل خاص بل وساخر. يجلس المشاهدون
أمام مسرح صغير وشاشات تلفاز ويتحرك على الأرض قطار لعبة. يشاركون فى
الاحتفال بذكرى أحداث النازى والبطولة فى مدرسة إسرائيلية. يرتدى الممثلون ملابس
التلاميذ وزلما هى المسئولة عن هذه المنظومة بأكملها. يقرأون نصوصاً ويحددون أغان
قومية تتناسب والحفل. ويقدم خالد أبو على هذه المرة تلميذاً يقف بجوار علم دولة
إسرائيل، ويرافق دق الطبول الحفل. ويعرض المشهد الساخر والمصطنع فى مثل هذه
الاحتفالات ويرافقه عرض شريط فيديو يوثق لحفل كهذا سجل فى إحدى المدارس فى
عكا. من هنا لا يخامر المشاهد الشك فى الهوية التمثيلية للممثلين، ولكن فى أعقاب ذلك
يتوقف المسرح ثانية عن العمل بوسائله المعروفة. ويدخل المشاهدون دهليزاً مزدحم
وقصير من الخشب والحبال، والذى يذكرهم بدوره بالأكشاك فى معسكرات الموت.
ويجلس الممثلون فى مواجهتهم خلف حائط خشبى له نوافذ مفتوحة، يتحدثون معهم عن
علاقتهم بأحداث النازى. ويوظف الممثلون الإجابات التى يتلقونها على امتداد العرض،
وينفعل المشاهدون حينما يكتشفون أن القصة التى سردوها لمن قابلهم، فى حوار شبه
ودى، أصبحت جزءاً من العرض فيتعزز لديهم الإيهام بالارتجال داخل العرض.

ومن هنا يُقاد المشاهدون إلى الحجرة المجاورة ويجلسون على مقاعد خشبية.
يُعرض عليهم مشروب فاتح الشهية ضمن حفلة موسيقية تعزف فيها زلما على بيانو
بمقدرة فائقة. كما نجد إيهاماً آخر، فحينما يتوقع المشاهدون راحة تتخللها الموسيقى

يسمعون محاضرة عن الغناء الوطنى. تعزف زلما وتشرح السمات التى تميز الأغانى الوطنية العبرية وتحدد العوامل المشتركة المفاجئة بينها وبين الأشعار الألمانية النازية. مثل الاستخدام المستمر فى هذه الأغانى لـ"الوطن" و"البيت" وتصوير الشاب المثالى ذى خصلة الشعر وعينه الزرقاوين والتضحية من أجل الأمة وضرورة خوض حرب ضروس ضد العدو. وينفعل المشاهدون ثانية بـ"المسرح"، وربما ينشغلون بعملية تشويه بعض الأغانى التى يحبها. ويفاجأ بعد ذلك بأن يجد نفسه فى حالة ارتباك حينما يودى الممثلون أدوار عائلات من الناجين من أحداث النازى فى إسرائيل فى الخمسينيات، ومشاكل الاستيعاب التى تواجههم والعربى الذى يخدمهم. وفجأة يهبط السقف داخل الحجرة ويستخدم جانبه العلوى كمنضدة، تعد عليها وجبة كاملة. والمشاهدون، ومعظمهم مرتبك وجائع، مقتنعون بأنهم سيتركونهم ويمنحونهم راحة ليتناولوا وجبتهم، وهذا هو الإيهام التالى.

ويقدم مونى يوسف، الذى يجلس على الطرف الأول من المنضدة، فى هذا المشهد على أنه ضابط مظلى فى قوات الاحتياط يرتدى قميصا داخليا. وعلى الجانب الآخر من المنضدة نجد زوجته سمدر يعرون معيان تستضيف المشاهدين. ويجسد كلاهما الأنماط الموجودة بالفعل فى الطبقة المتوسطة الإسرائيلية. وتبدأ المناقشة الحادة بينهما، ويظهر فيها الزوج عدوانيا ولكن الزوجة لاتدافع عن آرائها. يعرض مونى يوسف على المشاهدين كأسين من الشاي ويبدأ فى التعامل معهم بفضاظة، ويوظف حقائق سمعها خلال المقابلة الصحفية فى المر. فلايسمح لهم بتناول الطعام مما يزيد من الجوع لدى أولئك المتهيين لتناول الطعام. وتعد وجبة الطعام أحد الأجزاء الصعبة بالنسبة للمشاهدين. ولايفهم بعضهم أن هذا مشهدا إضافيا فى العرض. ولايفهم آخرون العلاقة التى بين هذا المشهد والمشاهد السابقة. ويتضح لهم السياق حينما يصرخ مونى يوسف خلال الجدل الذى يعبر فيه عن أيديولوجية اليمين الإسرائيلى المتطرف، التى ترافقها نكات عنصرية معادية للعرب. ويهاجم فى الوقت نفسه وجهة النظر الليبرالية التى تتبناها زوجته ويحطم قناع متاعب الشعب اليهودى وبطولته، تلك المتاعب التى وصلت إلى أوجها فى أحداث النازى، ويستخدم هذه الأحداث لتبرير معاملته مع الفلسطينيين كعدو يجب قمعه. ولكن بعد مضى حوالى نصف ساعة فقط، حينما يصبح الممثلون على قناعة بأن المشاهدين قد فقدوا الأمل، عندئذ فقط يسمح لهم بتناول الطعام.

ويتمثل الإيهام التالي في "القهوة والقطائف". في هذا المشهد يدخل العربي إلى العرض، فخالد أبو على يعمل بين المشاهدين ويطلب مساعدتهم باللغة العربية ويسألهم هل هم من رجال الشرطة أم لا، والمشاهدون الذين أوهموا ثانية يجيبون بالسلب، لكنه يتوقف ويقول بالعبرية أنه سئم من تأدية دور "العربي البائس" ويعرض عليهم قهوة وقطائف. وحينما تظهر الصينية على الأرض يتوقع المشاهدون أن خالدا سيرفعاها. ويسألهم "هل تنتظرون أن يقدم لكم العربي القهوة؟" وتستقبل هذه الملاحظة بضحك مرتبك. ينقل المشاهدون القهوة فيما بينهم ويتحدث خالد معهم عن القرية العربية التي يقطن فيها، وعن بيته وأولاده، كما ينتقل المشاهدون مرة أخرى من "المسرح" إلى "الواقع". وهذا نص يتكرر في كل العروض تقريبا مع بعض التغييرات، أما المشاهدون فكانوا وكأنهم مبرمجون يشتركون فيه برود متوقعة. قدمت المخبوزات العربية ومظاهر الكرم الخاصة بمناسبة ولادة الابن الثالث لخالد أبو على في العرض كله.

ويبرز اقتحام آخر للممثلين، حيث نجد للمرة الثانية مشهدا مسرحيا يؤدون فيه دور وفد تلاميذ مدرسة ثانوية، يهود وعرب، يقوم بجولة دراسية في أوشفيتس. يختفي الممثلون ويصل خالد أبو على فيفتح أبواب الخروج. ويدعو الجمهور للمشاركة في المشهد الأخير، الذي يوظف كل السبل التي تجعل في مقدور المسرح أن يؤثر على الحواس والإدراك: المثلون العراة والموسيقى الصاخبة والديكور والإضاءة التي تتحرك وتصيب المشاهدين بالإبهار الشديد، كان المشاهدون مرتبكين ومجهدين، يئسوا من "المسرح" وياتوا مستعدين لمواجهة مفاجأة أخرى تعد قمة بتعبيرات لغة المسرح.

خالد أبو على

تتأرجح تعاملات الفلسطينيين مع أحداث النازي بين المعرفة والشك بل وحتى الإنكار وبين التفهم وخيبة الأمل بسبب المصير المشترك المفروض عليهم. أجابت تلميذة بالمدرسة الثانوية بالشك على الكاتب ديفيد جروسمان حول حقيقة وجود أحداث النازي قائلة "هذا هو مايقولونه". بينما قال له تلميذ آخر "مايحكونه عن النازيين ليس صحيحا. ربما قتلوا مليوننا فقط". لاينكر رجا شحاتة، المحامي الذي يقطن في رام الله، الحقائق ويشكو من "المصير المشترك" فيقول "أحيانا يخطر على بالي فكرة أنني ضحية من ضحايا النازيين، فقد قضى القدر على أن أدفع ثمن أحداث النازي. فالقدر - عبر كوابيس الليل، كلاوعى، له تأثير كبير - قضى على أن أرث هذه الذكرى، خوف أوشفيتس وهلعه".

وتستخدم أحداث النازي في المسرح العربي دليلاً ضد إسرائيل، فاليهودي الذي جاء من أوروبا لاجئاً من أحداث النازي يعلم كيف يعترف بالإثم الذي ارتكب في حق العربي الذي احتلت أرضه، ففي مسرحية "وطنى عكا" للكاتب عبد الرحمن الشرقاوي نجد صحفياً يهودياً من أصل أوروبي يعترف بالخطأ "كنت غريباً أدنس أرضاً غريبة ... أنا الذي حاربت النازية في باريس، أصبحت وحشاً مخيفاً ... فالأرض التي قمنا باحتلالها ليست من حقنا". ونجد في مسرحية "الموجة السابعة" للكاتبين رياض مساروا وأميل هبول جندياً يهودياً تدفعه ذكريات أحداث النازي إلى إنكار العمل الصهيوني والهروب:

"وصلت إلى هنا مع عمتي منذ ثلاث سنوات إلى أرض اللبن والعسل، قتل والداي في معسكر أوشفيتس ... نجحت عمتي في النجاة ... وجدتي صدفة وقالت لي "تعال إلى أرض الوطن" ... نحن موجودون هنا ... هل نحن في حاجة إلى كل هذا الدم لكي نعيش؟".

وتتوجه مجموعة من النساء في المشهد الأخير من مسرحية "الموجة السابعة"، والذي يصور المذبحة التي وقعت في كفر قاسم، إلى الجنود وتتوسل "باسم ضحايا بوخنقالد اتركونا، باسم ضحايا أوشفيتس اتركونا" ولكن الجنود يطلقون النار ويذبحون كل النساء، ومساروا الذي سئل في هذا السياق هل "كفر قاسم تعد مقارنة من جانبه بأحداث النازي التي وقعت لليهود؟" رفض هذه المقابلة قائلاً "لا، فأحداث النازي بالنسبة لي صدمة. حينما كنت في المانيا زرت بوخنقالد أكثر من عشرين مرة وبكيت. أمل ألا تحدث لشعبي أحداث نازي مشابهة ولكن توجد عملية إبادة، هناك محاولة في هذا الاتجاه، وهذه هي الموجة السابعة التي لم تصل بعد".

ويتم إيهام الجمهور والحفاظ على يقظته وتوجيهه نحو موضوع العربي في مسرحية "العمل يجعلك حراً" عن طريق الممثلين، فهؤلاء الممثلون يستخدمون خلال العرض أسماءهم وهويتهم خارج المسرح كجزء من النص المسرحي، ويقوم كل منهم بذلك حسب طريقته، فخالد أبو علي يستخدم هويته الإثنية كفلسطيني - "عربي في أوشفيتس" أقرب إلى التناقض في السياق الإسرائيلي، فهو يجسد اللقاء بين أحداث النازي و"المسألة الفلسطينية"، وخلال السنوات الأخيرة أكثر المسرح الإسرائيلي من الاستخدام الإثني للممثلين العرب، الذين يعرضون على المسرح العبري كعنصر في عرض النزاع بين اليهود والفلسطينيين، والفارق بين هذه العروض وعرض مسرحية "العمل يجعلك حراً" هو مشاركة الممثل العربي في كتابة النص الذي سيشارك به

والاختيار الذاتى لمكانه فى السياق العام للعرض. درس خالد أبو على امتداد ثلاث سنوات موضوع أحداث النازى، دون أن ينسى نكبة شعبه (أطلق الفلسطينيون على الهزيمة العسكرية فى حرب ١٩٤٨م تعبير 'نكبة' ومقابلها العبرى 'شواه'). ويعبر النص الذى كتبه عن تعاطفه المتناقض للفلسطينى مع أحداث النازى اليهودية. وفى المتحف يحكى عن جماعات عربية داخل المجتمع الذى يرشد هو كعربى أفراده وخاصة لقاءه الشخصى مع أحداث النازى "أرى لديهم انعدام تام للثقة. فهم لا يعرفون أى شئ ... حتى أنا كذلك لم أعرف قبل ثلاث سنوات شيئاً عن ذلك. فمئذ ثلاث سنوات شاهدت الأفلام التى وثقت لأحداث النازى وتساءلت كيف أخرجوها؟". وحينما ينهى حديثه ويطلب طرح الأسئلة يطرح عليه أحيانا سؤال (بصيغ مختلفة) "أنت عربى. لماذا تفعل ذلك. فأنت تقول أن هذا صعب جدا بالنسبة لك. فأنت تتحدث 'عنا' لماذا تفعل ذلك؟".

التقى

يلحق العرض، الذى يستهدف تقويض المسلمات المتعلقة بالتعامل مع أحداث النازى، الضرر بالكثيرين. ويخرج بالفعل قطاع من المشاهدين، خاصة الكبار منهم، وهو "متأثر" و"منفعل" بل وحتى "معارض". ردت المجموعتان التى التقيت بهما - المجموعة الأولى عبارة عن تلاميذ مدرسة ثانوية لم ينهوا دراستهم، والمجموعة الثانية عبارة عن طاقم من المعلمين (خاصة المدرسين) لمدرسة فى الكيبوتس - على الفور بعد انتهاء العرض بشكل مماثل. شاهد معظمهم عرضا "قويا" ولكن غير طبيعى. وما يقرب من نصفهم لم يفهم جيدا العلاقة بين الأجزاء المختلفة للعرض. وكشفت مقابلة متأخرة مع هاتين المجموعتين عن أن معظمهم لم ينس ماشاهده، ويدركون أنهم عاشوا عملية موجهة ("أشبه بمنهج دراسى"، "بدا لى العرض كنص منظم بنى عن طريق الارتجال"، "بدت لى بعد فترة من الوقت معان أخرى"). وانتظمت مواد العرض فى ذاكرتهم فى شكل بناء هام ("بعد مضى عدة أيام وأسابيع" ولكن كذلك "مازال يحدث هذا حتى الآن ومن حين لآخر يعودون ويتحدثون عن العرض وما زالت كل الأحداث غير منتظمة". وتعامل بعضهم مع نقد ثقافة ذكرى أحداث النازى، كما تطرق معظمهم كذلك إلى مكان "المسألة الفلسطينية" بجوار أحداث النازى فى "اللاوعى الجماعى" الإسرائيلى (مما يؤسفنا هو أن ربط موضوع أحداث النازى والقضية الفلسطينية جاء كشيء طبيعى تماما، فى واقعنا!) كما أبدى معظمهم رغبته فى أن يكرر مشاهدة مسرحية "العمل يجعلك حرا". ربما هناك رغبة أمينة لمعاناة أخرى، فردية جدا، بإيضاح قضايا جائرة

من خلال عملية نفسية مسرحية ("أثرت على المسرحية بشكل خاص في جانب المشاعر، مررت بحالات الارتباك والانفعال والحزن والخوف والألم أثناء المشاهدة. وفي النهاية خرجت مرتبكة نفسياً ورافقني هذا الأمر لفترة طويلة بعد ذلك"). ويتركز تقييم مشاهدين كثيرين في إحدى جمل النقد الذي وجهه ميخائيل هندلزلس الذي تناول العرض بالنقد وضم ذكريات الماضي إلى الصراع في الحاضر. "تشاهد وتتعاون في الوقت ذاته، ولا مفر من ذلك" (١٣).

وتعد المقابلة بين أحداث النازي وبين الصراع مع الفلسطينيين الاستراتيجية الحادة جدا التي يتبناها المسرح الإسرائيلي بهدف عرض رؤاه وتحفظاته ومخاوفه في سياق "المسألة العربية"، وتوجه الحدة المبالغ فيها للمقابلة إلى إزالة المخاوف واستبعاد "ثقافة الخوف والهلع"؛ لأن ذكرى الإبادة من جانب النازيين لا ينظر لها في المسرح على أنها مقابلة مناسبة للتهديد الذي يمثله العربي بالنسبة لليهود الإسرائيليين، وترفض النصوص المسرحية محاولة تبرير السياسة العدوانية تجاه العرب كدروس مستفادة من أحداث النازي. ويخشى مؤلفون مسرحيون في المسرح الإسرائيلي على الطابع الأخلاقي للإسرائيلي، الذي يجب عليه أن يواجه مواطنين ثائرين في مناطق الاحتلال، لذا نجد في نخبته توظيفاً من خلال التجسيد المسرحي للمقابلة مع جيش الاحتلال الذي يتسبب في معاناة كبيرة لليهود.

الخاتمة

ازدادت خلال العقد الأخير حدة "عدم المطابقة" بين مظاهر الكراهية الآخذة في الانتشار من قبل اليهود تجاه الفلسطينيين، وخاصة في أعقاب الانتفاضة، وبين زيادة عدد المسرحيات التي يحتل العربى الإسرائيلي والفلسطينى فيها مكانا رئيسيا. ويكمن تفسير هذا التناقض الظاهرى فى سمات المشاركين فى المسرح الإسرائيلى وهم كتاب مسرحيون ومعدون للمسرح ومخرجون وممثلون ومهندسو الديكور وجمهور المشاهدين. فالكاتب المسرحى الإسرائيلى، حسب رؤية لوسيان جولدمان، صاحب رؤية تتجاوز الفرد "Transindividual"، حيث يمثل معتقدات وآراء مجموعة معينة فى المجتمع الإسرائيلى، ومثلما يمكننا أن نتعرف من روايات ديكنز على سبيل حل مشاكل الفقر التى ظهرت فى انجلترا خلال العصر الفيكتورى عن طريق قطاعات متنوعة فى البرجوازية الإنجليزية خلال القرن التاسع عشر، وبنفس القدر يشير الكاتب المسرحى الإسرائيلى إلى علاقة جماعة اجتماعية معينة بالعرب الإسرائيليين وبالفلسطينيين فى الأراضى المحتلة. فالكاتب المسرحيون الإسرائيليون (مثل يهوشوع سوپول ومريام كينى وهليل ميتلپونكت ويوسيف موندى ودانيل كرمى وسامى ميخائيل وآخرين) ينتمون إلى أقلية ذات تأثير على السكان اليهود، ويتسم تعاملها مع العرب بشكل معن بالإيجابية وتتطلع إلى التعايش، ويكتب هؤلاء الكتاب المسرحيون إلى مخرجين وممثلين يؤيدون معظمهم آراءهم، كما يكتبون كذلك إلى جمهور يعرفونه جيدا، يوضحون له القضايا ويبلورون كذلك مواقف بعضها جلى وبعضها الآخر يستنبط من النص المسرحى.

ويتحدد جمهور المشاهدين فى المسرح الإسرائيلى - من خلال أبحاث إياهو كاتس وآخرين - بأنه مثقف وينحدر فى معظمه من أصول عربية. درس كاتس وميخائيل جورفيتس كذلك مواقف المواطنين اليهود تجاه العرب، وكانت النتيجة التى توصلوا إليها تقضى بـ"أنه كلما ارتفع مستوى الثقافة ارتفعت كذلك درجة الإيجابية فى العلاقة بالعرب". وحدثت بالفعل تحولات وتغيرات هامة فى مظاهر تعامل اليهود مع العرب من نهاية الستينيات وحتى بداية التسعينيات، ومع ذلك نجد مساحة يمكن أن نفترض فيها أن التشابه بين خصائص جمهور المسرح الإسرائيلى وخصائص اليهود،

التي تتسم علاقتهم المعلنة بالعرب بالسعى نحو المصالحة، ليس مصادفة، وإنما يتمحور الحديث عن تلك الجماعة أو تشابه كبير بينهما. وينتمي إلى هذه الجماعة الكاتب المسرحي الإسرائيلي وأدباء آخرون في المسرح، خاصة أنهم يوجهون إليها مسرحيات تحتل فيها الشخصية العربية مكانا رئيسيا، والمشاكل التي يمثلها هذا العربي أمام اليهودي الإسرائيلي، ويتعامل قطاع بارز من جمهور المسرح الإسرائيلي مع مؤسسة المسرح على أنها ساحة لتقديم عروض مسرحية تتم عليها مناقشة قضايا اجتماعية وسياسية، ونظروا إلى النص المسرحي على أنه مرآة للواقع (كـ"انعكاس أمين" و"انعكاس مضى" أو كـ"مرآة سحرية تكبر سلبيات المجتمع" حسب تعبيرات جرشون شاكيد). لذا يختار هؤلاء المشاهدون في بعض الأحيان العروض الأصيلة بسبب "موضوع العرض" من أجل "تدعيم العلاقة مع المجتمع الإسرائيلي"، وهذا على ما يبدو هو السبب في أن المسارح تكثر من تقديم عروض مسرحية إسرائيلية، شغلت خلال السنوات الأخيرة ما يقرب من نصف الذخيرة المسرحية، ويحتل الموضوع العربي في هذه الذخيرة مكانا هاما. وتشير هداسا هآز وآخرون في بحث أنواع المتطلبات التي يمكن للمسرح الإسرائيلي أن يلبيها لدى جمهوره من المشاهدين إلى استمرارية تكرار تعبير "يتعلم" في سياق عرضه للصراع اليهودي-العربي. وبذلك يشيرون إلى العنصر المشترك لمعظم النصوص التي تركز على "المسألة العربية" وهو قصدهم الأيديولوجي. ومثال ذلك ما وجدناه في "قصص الحب" الكثيرة بين "ممثلين" من كلا الشعبين المقدمين في المسرح، ويعرف الكاتب المسرحي الإسرائيلي وكذلك جمهور المشاهدين أن العلاقات العاطفية وقصص الحب الرومانسية لا تعكس الواقع السائد خارج خشبة المسرح، ولكن من المؤكد أنها لم تُعرض بشكل دائم على المسرح، خلال العقود الأخيرة. ويختار الكاتب المسرحي هذه العلاقات وهذه القصص و"يسمح" المشاهدون بتجسيدها على خشبة المسرح؛ لأن هذه القصص غير طبيعية، وتشبه الإغراء الشديد بمناقشة منظومة العلاقات اليهودية-الإسرائيلية مع العرب الإسرائيليين. ولكن تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنه يجب التحفظ على التفاؤل الظاهر من أول وهلة في موقف المسرح الإسرائيلي من "المسألة العربية". ويعتمد هذا الانطباع في الأساس على المعطيات الإحصائية الخاصة بالعدد المتزايد للمسرحيات التي تظهر فيها شخصيات عربية، وفي العروض ذاتها نجد أن تقديم العربي لم يأت إيجابيا فقط، كما نجد في شخصيته المقدمة مكونات سلبية ومخيفة تقرب النص المسرحي من طبيعة الواقع المتنازع عليه.

وينتمي المؤلفون وجمهورهم في معظمهم بالفعل إلى الجماعة التي ترغب في تسوية النزاع، ولكن تنتابهم مخاوف من الواقع الذي يضم قدرا قليلا من العوامل

التصالحية. ويحاول النص المسرحي الحد من المخاوف في أبنية حبكته، ويتم ذلك في الغالب من خلال تشكيل متعاطف للشخصيات العربية وأداء دورها من جانب ممثلين عرب معروفين، ولكن القراءة والمشاهدة ستكشفان في نصوص مسرحية كثيرة عن تعبيرات خفية عن المخاوف والتشاؤم. ويأتي "التناقض" السائد بين روح المصالحة في النص وسعيه إلى العرض الإيجابي للشخصيات العربية وعلاقتها باليهود وبين نهايته المتشائمة شبه الثابتة. وتكرار هذا البناء مرات عديدة أكثر من كونه مصادفة. فكل المسرحيات التي تعرض النزاع مع العرب تعكس بالفعل رغبة في إحلال السلام، ولكن السواد الأعظم منها لا يعتبره حلاً ممكناً، وتتأرجح نهاية هذه النصوص بين كونها "نهاية مفتوحة" مغلقة إلى متشائمة، ويبرز الأمر بشكل خاص فيما يتعلق بـ"قصص الحب" التي تنتهي دائماً بالانفصال إجبارياً أو اختيارياً. ولكن يبدو أنه على الرغم مما يظهر من أن المسرح الإسرائيلي معارض بـ"تفأوله الساذج" لمعاملة معظم اليهود الإسرائيليين للعرب و"المسألة العربية"، ونجد في المستويات "الخفية" للنصوص المسرحية تعبيرات كثيرة عن الخوف من "الآخر" ورفضه، وهو "مايكملة" "توافق" المعروض على المسرح مع رؤية النزاع في الواقع خارج المسرح.

وينجذب الأدباء في المسرح الإسرائيلي إلى العربي، فهو تقارب تصاحبه مخاوف وتحفظات من الرؤى المختلفة في شخصيته. فبعض "قصص الحب" التي عرضت على خشبة المسرح العبري تعبر عن المخاوف من المنافس الذي يبدو قويا، وربما يحتل مكان اليهود الذين وهنت قوتهم. ويثير تحفظ كهذا ثنائى الثقافة الذي سينافس اليهودى وهما على قدم المساواة وربما يهزمه. واعتبر الكاتب المسرحي الإسرائيلي في بداية السبعينيات، وخاصة في نهايتها، وبداية الثمانينيات أن دفع العربي إلى أعمال وضيعة وسط ظروف مجحفة من الاستغلال السبب الرئيسى للتمرد الفلسطينى. فشخصية العربي المستغل ليست إلا إشارة حنين أو إشارة لمفهوم "العمل العبرى"، كما نظر إليها على أنها تجسيد للتعبية المقلقة وقنبلة اجتماعية موقوتة يمكن أن تلحق الضرر البالغ بالبنية الاقتصادية والاجتماعية لدولة إسرائيل، ويشكل خطراً على أمن اليهود الذين يعيشون فيها. وتجسد هذه الشخصية أحد المخاوف التي تميز مجتمع مهاجرين، الخوف من "هروب" اليهود، والخوف من تركهم للأرض، والخوف من ترك فلسطين وأن يحل العرب محلهم. ويربط بعض الكتاب المسرحيين بين صدمتين لدى اليهود الإسرائيليين - عبء الماضى الكامن فى ذكريات أحداث النازى وعبء الحاضر والمستقبل الكامن فى المواجهة مع الفلسطينيين. ويوجه هذا الربط ضد "ثقافة

الخوف" التي تبرر موقفا سياديا انعزاليا من العرب، وكذلك الخوف من أن يضر الاحتلال بالشخصية الأخلاقية للشباب الإسرائيلي ويجعل منه شخصية طاغية.

ولم تحدث في السنوات الأخيرة من الثمانينيات على ما يبدو تغييرات في صورة العربي في المسرحية العبرية والمسرح الإسرائيلي بعد ذلك، ففي معظم النصوص المسرحية من عام ١٩١١م حتى عام ١٩٣٤م نجد تلك الثنائية التي تتبع من الانجذاب والابتعاد من جانب اليهود إلى شخصية العربي "الأخر". فهذه الشخصية نجدها من ناحية شخصية نبيلة وكريمة، ونجدها من ناحية أخرى همجية وعنيفة وشهوانية، أو مجموعة التناقضات الأخرى التي تشير إلى مظاهر مشابهة للتعامل معها. ونجد هذا الأمر واضحا في الشخصيات العربية عام ١٩١٢م في مسرحية "الله كريم" للكاتب أريئيلي، ونجد مثلها عشرات الشخصيات الأخرى في النصوص المسرحية التي أشرنا إليها. وتتضمن المسرحية أحيانا هذه السمات المتناقضة للهوية، حينما تتجسد في شخصية واحدة وأحيانا "تتوزع" على عدة شخصيات خاصة - الشخصيات النمطية مثل "سمتوخا" المتذلل وشخصية "القومي المتشدد" والعدواني، التي تظهر في مسرحيات عديدة. ومع ذلك حدثت في المسرح تغييرات عديدة في تفاصيل طريقة عرض العربي وتبع ذلك أيضا مظاهر التعامل مع النزاع. عرضنا في القسم التاريخي من الكتاب التغييرات في شخصية العربي على المسرح والتي تناسب التحولات التي شهدتها خصائص شخصية العربي لدى اليهود الإسرائيليين وفي الواقع خارج المسرح. وقد برزت هذه الخصائص من خلال المقارنة التي أجريناها بين تعاملات الأغلبية اليهودية مع العربي في أوقات مختلفة خاصة الأحداث الحاسمة (حروب أو اتفاق سلام) والمفاهيم التي تترتب على ذلك وبين الشخصيات العربية كما قدمت في المسرح في أعقاب تلك الأحداث التاريخية. وبدأت عملية التغيير في نهاية السبعينيات بعد حرب ١٩٧٣م واتفاقية السلام مع مصر، فقد ساهم هذان الحدثان في تطبيع صورة العربي وخلصته في المسرح من عزله، السخرية الهزلية، تلك العزلة التي كان حبيسا داخلها لفترة طويلة فأدت به عن طريق المسرح الوثائقي إلى التشكيل الأكثر واقعية، كشخصية متساوية الحقوق في إنسانيتها مع اليهودي، ومرت شخصية الفلسطيني التي تعيش في الأراضي المحتلة بعملية مشابهة خلال الثمانينات، حيث شكّلت في نهايتها وبداية التسعينيات كشخصية واقعية. كما أن مكان العربي في "قائمة الشخصيات" بالمسرحية تغير، فلم تعد شخصية هامشية وإنما شخصية رئيسية في عروض كثيرة. وزادت هذه التغييرات مع قيام ممثلين عرب بأداء أدوار الشخصيات العربية، أو بأداء الأدوار التي يؤديها ممثل عربي، هويته القومية معروفة للجمهور، برز

هذا في أداء الأدوار في عروض مسرحيات تشيكوف وستريندبرج وباكت أو فوجارد في الصراع بين اليهود والعرب. وحدثت في أعقاب الانتفاضة تغييرات أخرى في تقديم العربي على المسرح، فهو ليس عربيا إسرائيليا، ولكنه في عروض كثيرة فلسطيني من الأراضي المحتلة. وخلال السنوات بدءا من عام ١٩٩٠م وجدنا في المسرح الإسرائيلي انسجاما مع نتائج بحث بنياميني، كما وجدنا تعبيرات لازعة عن الخوف من الفلسطيني الثائر، وخاصة لدى الكتاب المسرحيين الشبان، في المسرحيات التي تقدم المجتمع العربي كجماعة تتسم بالعنف، وهذا ليس أكثر من كونه خوفا من المجهول، ومن البعيد، ومن "الأخر" المجهول النمطي، مثلما في المسرحيات التي كتبت حتى السبعينيات، أو تعبيرات الخوف المخفية في العروض التي قدمت في السنوات الأخيرة من عقد السبعينيات وبداية الثمانينات. وفي التسعينيات كان الخوف من الشخصية التي اقتربت من اليهودي، وهي شخصية معروفة تماما ويجب التوصل معها إلى مصالحة على الرغم من المصاعب الجمة. وأحد التساؤلات التي تطرح نفسها تدور حول قدر مساهمة المسرح في التعايش مع العرب الإسرائيليين وتسوية النزاع مع الفلسطينيين. اعتاد الكثيرون على التقليل من قدرة التأثير الأيديولوجي للمسرح على جمهور مشاهديه، وهذا يرد إلى أن المسرح يبدو لأول وهلة مكان تقدم فيه "عوالم خيالية" ليس لها أي تأثير يذكر على طبيعة الواقع، ولكن هذا الموقف لا يأخذ في الحسبان الظروف الخاصة للمشاهدة في العرض المسرحي، هذه الظروف لا تجعل من السهل خلق عالم خيالي أشبه بالواقع الاجتماعي والسياسي. ويمكن القول بشكل عام أن المشاهد في العرض المسرحي يعيش داخل عالم المسرح وخارجه في الوقت نفسه، من هنا يمكنه أن يتخذ موقفا نقديا من العروض خلال العرض ويعيده وربط مواده بالواقع الاجتماعي والسياسي، وينطبق هذا الأمر بشكل خاص على المسرح "الهامشي"؛ لأن معظم أعماله لا تخلق عمدا صورة مسرح واقعي وفي إطاره قدمت معظم العروض التي عرضت النزاع مع العرب، ولا تتعارض وظيفتان من الوظائف الاجتماعية للمسرح، كما يفهما المؤلفون وجمهور المشاهدين، وإنما تكمل كل منهما الأخرى - "انعكاس" للواقع الإسرائيلي بسبل مختلفة، ومشاركة فاعلة في الواقع الاجتماعي والسياسي. أضف إلى ذلك الحقائق التي أشرنا إليها سلفا ومفادها أن المسرح في إسرائيل مؤسسة ينظر إليها المؤلفون وجمهورهم على أنها ساحة لمناقشة المشاكل الصعبة، وكذلك الزيادة المضطردة في عدد العروض التي تقدم "المسألة العربية". ويتيح لنا انضمام كل هذه العوامل أن نفترض أن الشخصيات العربية التي قدمت على المسرح الإسرائيلي ساهمت في المناقشة العامة حول تأكيد الرغبة القومية

لجماعة المؤلفين والمشاهدين اليهود الإسرائيليين لتسوية النزاع مع العرب، كانت مساهمة المسرح مهمة بشكل خاص في السنوات التي بدا فيها الحل بعيدا، ونظرت قطاعات في المجتمع الإسرائيلي وقادته إلى هذا الحل على أنه أقل أهمية من ثمنه السياسي المقدر. ومن هذه الناحية كانت النصوص المسرحية التي عرضت "المسألة العربية" خلال الثمانينيات تجريبا فنيا، ألح في المطالبة ببداية عملية المصالحة مع الفلسطينيين التي نعيشها الآن.

الحواشى

و

التعليقات

المدخل

(١) اليوتو بيا الصهيونية (هاأوتوبيا هتسيونيت). تعبير وضعه بعض الكتاب والمفكرين الصهاينة للتعبير عن حلمهم بمجتمع صهيوني يتم فيه القضاء على المشاكل التي عانى منها اليهودى فى - ما يسميه الفكر الصهيونى - الشتات. فيعيش داخلها اليهودى حياة طبيعية، مرتبطا بأرضه يعمل بالزراعة، ولايترك أرضه مهما كان السبب، بحيث لا يحمل عصى الترحال والتنقل مرة أخرى

وقد لى الكيبوتس كشكل استيطانى رؤية بعض الكتاب والمفكرين الصهاينة بشأن اليوتوبيا الصهيونية، بحيث أصبح نموذجا للمجتمع الصهيونى كله، وذلك من خلال مجموعة الأسس التى تشكل أساسه النظرى؛ فهو يعتمد فى الأساس على الزراعة كششاط اقتصادى وحيد، وتقديس العمل الجسدى، والمساواة بكل أشكالها، والجماعية، والتطوعية، والتقشف، وعدم استئجار عمالة من الخارج، مع الحرص على الديمقراطية المباشرة فى اتخاذ القرار.

وكان "M. Marten Buber" مردخاي مارتن بوبر" (١٨٧٨م-١٩٦٥م) أول من اطلق مصطلح "يوتوبيا" على الكيبوتس من خلال التأكيد على أن مستوطنات الكيبوتس هي الجماعات الوحيدة التى لم تفشل، ووصف ذلك بأنه "عدم الفشل المثالى *vorbildliches Nichtscheitem*". و من ذلك الحين أصبح استخدام تعبير "يوتوبيا" عن الكيبوتس أمرا شائعا ومألوفاً. وقد يبرز ذلك بشكل واضح لدى الباحثين والمفكرين الذين جاؤا من خارج الكيبوتس بهدف دراسة إيجابياته لكى يكون نموذجا قابلا للتعميم. فأكد البعض على أن "الكيبوتس يوتوبيا *Der Kibbutz als Utopie*"، أو "مغامرة فى يوتوبيا *Venture in Utopia*"، أو "تجربة فى يوتوبيا *experiment in Utopia*"، أو "كمجتمع يواجه مأزقا يوتوبيا *kib-butz and the utopian dilemma*"، أو "يوتوبيا فى أزمة *The kibbutz: Utopian in crisis*"، أو "يوتوبيا فى حالة دفاع عن النفس *utopian at the Bay*". ويعالج باحثون آخرون "تحول الكيبوتس من يوتوبيا إلى مؤسسة عامة خلال جيل واحد *from utopian to total institution in a single generation*".

وقد غالى كثير من الكتاب والمفكرين والباحثين الإسرائيليين فى القول بأن الكيبوتس فاق كل محاولات إقامة مجتمعات يوتوبية فى الماضى والحاضر. ويشير أحد الباحثين فى هذا السياق إلى أن الكيبوتس كيبوتوبيا نجح فى أن يجد لنفسه هوية خاصة ونمطا خاصا من خلال تغير متنوع وتأكيد خاص على سلوكيات معينة وأن يزدهر اقتصاديا. ويؤكد باحث آخر على يوتوبية الكيبوتس لكونها التجربة التعاونية الرائدة التى استمرت لعشرات السنين. ويبالغ أكثر فيعتبر الكيبوتس نموذجا للمجتمعات اليوتوبية فى الولايات المتحدة واليابان، حيث ترتبط الحركة الكيبوتسية بالحركات اليوتوبية هناك.

والحقيقة هي أنه لا يمكن النظر إلى المستوطنات الكيبوتسية كيبوتوبيا بمعزل عن الفكر الصهيونى والأهداف الصهيونية التى تسعى إلى تحقيقها وتجعل من تنفيذها أولى مهامها. من هنا ألقى على عاتقها القيام بالدور العسكرى لمواجهة المقاومة العربية والاستيلاء على الأرض واستيطانها من خلال زرعها بجماعات يهودية من مختلف أنحاء العالم.

- انظر:

محمد أحمد صالح حسين، الكيبوتس فى المسرحية العبرية الحديثة - دراسة فى الشكل والمضمون (١٩٤٠م-١٩٦٧م)، رسالة دكتوراه غير منشورة- جامعة القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٠٥-١١٢. (الترجم)

(٢) سامى سموحا، "تسامح الأغلبية اليهودية فى إسرائيل تجاه الأقلية العربية رؤية مقارنة" (سوفلانوت هاروف هيهودي بيسرائيل كلاپاي هميعوت هعرفى پرسپكتيفا هشفأتيت)، فى كتاب: ألوف هريثفين (محرر)، "هل من الصعب أن تكون إسرائيليا؟ رؤى متكافئة ومقارنة" (هأيم كاشيه لهيوت يسرائيلي؟ هيباتيم عركييم فهشفأتيم)، دار نشر موساد فان لير، القدس، ١٩٨٢م، ص ٢٦، ص ١٠٢، ص ١٠٥، ص ١٠٧.

(3) Patrice Pavis, "production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", in: Voix et images de la scène, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, 285.

(٤) حاييم شوهايم: ناقد إسرائيلى معاصر فى مجال النقد المسرحى. يعمل أستاذًا للأدب العبرى والأدب المقارن فى جامعة حيفا. تركز دراساته وأبحاثه ومقالاته على المسرح والدراما والعلاقة بين الأدب العبرى والأدب الالمانى خلال فترة التنوير اليهودية "هسكالا". من أهم كتبه فى هذا المجال "التحدى والواقع فى المسرحية الإسرائيلية (إيتجر أومتسيثوت بديراما هيسرائيليت)", و"المسرح والمسرحية يبحثان عن جمهور (تيتتزون فديراما محيسيم كاهال)", و"الكفوتسا فى مسرح العمال اليهود بفلسطين (هكفوتسا بتيتتزون پوعالى إريقتس يسرائيل)" وغير ذلك. (الترجم)

(٥) حاييم شوهايم، أشكال رد فعل المشاهد فى المسرح (تبخنوت تجوئات هتسوفيه بتيتتزون) فى كتابه "المسرح والدراما يبحثان عه جمهور" (تيتتزون فديراما محيسيم كاهال)، دار نشر أور عام، تل أبيب، ١٩٥٥م، ص ٧٨-٧٩.

(٦) جورج لوكاتش، الرواية التاريخية (هرومان ههيستورى)، ترجمه من اللغة المجرية إلى العبرية أرييه سولا، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٥٥م، ص ١١٩-٢٠٠.

(٧) علم العلامات Semiotic: أسس هذا العلم الفيلسوف الأمريكى تشارلز ساندرز بيرس (١٨٢٩م-١٩١٤م) وهو العلم الذى يحاول أن يطبق نظاما منهجيا على نشوء كل ما يمكن أن يسمى بالعلامة أو الإشارة، لغوية كانت أم تصويرية، أم غير ذلك، فى المجتمعات البشرية، كما يعالج تقسيم العلامات بما فى ذلك الكتابة الخطية، والرموز التعبيرية للصم والبكم، وأساليب الأدب والمجاملة، وغيرها من آلاف الوسائل التى يعبر بها الإنسان عن نفسه وينقل مراده إلى غيره. ويتناول هذا العلم كذلك تطورات مدلول الإشارة عبر العصور وتغيراتها من منطقة إلى أخرى. كما يدرس كيفية فناء الإشارة أو تحولها إلى غيرها. لذلك يتصل هذا العلم بعلوم أخرى كالمنطق والتاريخ والاجتماع وعلم النفس وغيرها.

انظر:

- مجدى وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العبرية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة ثانية ١٩٨٤م، ص ٢٥٧. (الترجم)

(٨) وعن علم العلامات كمنهج لدراسة العروض المسرحية انظر:

- Patrice Pavis, "production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", in: Voix et images de la scène, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.

- آلى روزيك، لغة المسرح (سفات هتيترون)، دار نشر داقير، تل أبيب، ١٩٩١م، وراجع هناك الفصل الذى يحمل عنوان "قائمة كتب مختارة" (رشيمات سفاريم موملاتست) ص١٦٤-١٦٦.

- دان أوريان، الدراما والمسرح (دراما فتيترون)، دار نشر أور عام، تل أبيب، ١٩٨٨م.

- وانظر بشكل خاص:

- Erika Fischer-Licht, The Semiotics of Theater, Blookington and Indianapolis, Indiana University Press, 1922.

(9) Erika Fischer-Licht, The Semiotics of Theater, 200-201

(١٠) صموئيل بيكيت Samuel Beckett (١٩٠٦ -) روائى وكاتب مسرحى أيرلندى. يعتبر أحد أبرز ممثلى حركة اللا مسرح. استقر به المقام فى باريس عام ١٩٢٧م، ثم أخذ يكتب أعماله بالفرنسية. منح جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٦٩م. من أشهر أعماله المسرحية "فى انتظار جودو Go- En Attendant".dot

للمزيد انظر

- أقرأهم شأنان، قاموس الأدب الحديث: العبرى والعالم (ميلون هسفروت هكلاليت. هعقرت هكلاليت)، دار نشر يقنا، تل أبيب، ١٩٧٨م، ص ١٢٥-١٢٦. (المترجم)

(١١) أنطون شماس . كاتب فلسطينى كان يعيش تحت سلطات الاحتلال الإسرائيلى، يكتب بالعربية والعبرية. ولد فى إحدى القرى الفلسطينية عام ١٩٥٠م. عاش فى القدس حوالى عشرين عاما ثم انتقل للعيش فى ولاية ميشيجان بالولايات المتحدة الأمريكية. درس الأدب الإنجليزى وتاريخ الفنون فى الجامعة العبرية بالقدس. شارك فى تحرير العديد من الدوريات التى تصدر باللغة العربية فى إسرائيل. كتب قصصا بالعبرية ترجمت إلى لغات أوروبية عديدة، كما كتب نواوين بالعربية والعربية. من أشهر أعماله القصصية رواية "أرابيسك" التى صدرت عام ١٩٨٦م، وترجمت إلى ثمان لغات. قام بترجمة أعمال عبرية إلى اللغة العربية

للمزيد انظر:

- Gerschon Shaked (editor), Israeli authors; A general Directory, the institute for the translation of Hebrew writers; Ramat Gan, 1993, p 155. (المترجم)

(12) Pierre Bourdieu , Les règles de L' art, Paris, Seuil, 1992, 201-200, 249-292.

(١٣) الطلائعية (حالتسيوت): مصطلح صهيونى يقصد به الصفات والأعمال الصهيونية التى نسبت إلى أفراد موجة الهجرة اليهودية الثانية إلى فلسطين، أى استصلاح الأراضى واستزراعها واستيطانها وحراسة المستوطنات وتعلم العبرية والحديث بها، مع دراسة التراث اليهودى. استمد هذا المصطلح من تسمية

"حالوتس" وهي منظمة صهيونية توجّهت إلى الشباب اليهودي الذي تمرد على حياة الجيتو بمفاسدها الأخلاقية والاجتماعية وهامشيتها الاقتصادية، ومن هنا كان هدفها تهجير هذا الشباب إلى فلسطين والقيام بالأعمال اليدوية حتى يتسنى لهم اقتحام العمل وتعلم اللغة العبرية والإلمام بالتراث اليهودي.

أطلق على من اعتنق أهداف هذه المنظمة وطبقها بالهجرة إلى فلسطين رواد أو طلائع "حالوتسيم". وتلخصت أهدافهم في "أرض عبرية، وعمل عبري، ولغة عبرية"، وكان لهذه الحركة تأثير كبير على موجتي الهجرة اليهودية الرابعة (١٩٢٤م-١٩٢٢م) والخامسة (١٩٢٣م-١٩٢٨م) بشكل خاص. ويرجع تأسيس أول جمعية "حالوتس" إلى عام ١٩١٥م على يد كل من "بن جوريون" (١٨٨٦م-١٩٧٣م) و"بن تسفى" (١٨٨٤م-١٩٦٢م)، وكانت لها فروع كثيرة في أنحاء العالم مثل الولايات المتحدة وبولندا وروسيا وغير ذلك.

- للمزيد انظر:

أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيوني (لكسيكون تسيوني)، دار نشر سفريات معاريف، تل أبيب، ١٩٧٨م، ص ١٦٧-١٦٨. (المترجم)

الفصل الأول

(١) يستخدم الكاتب هنا مصطلح أرض إسرائيل (إريّس إسرائيل) بدلا من فلسطين وهو تعبير صهيوني ذو دلالة دينية يشير إلى أرض فلسطين العربية وماحولها قبل قيام دولة إسرائيل. وتزعم الصهيونية في هذا الصدد أن هذا المكان شهد نشأة ماتسميه "الأمة اليهودية"، ويشتمل على الأماكن التي تحرك فيها اليهود، والأماكن التي أقامت فيها القبائل العبرية. وإن كانت مساحة "أرض إسرائيل" حسب تصور الأيديولوجية الصهيونية تفوق مساحة دولة إسرائيل الحالية، بمعنى أنها تمتد من نهر النيل في مصر حتى نهر الفرات في العراق، وقد وردت في العهد القديم خريطتان مختلفتان لأرض إسرائيل: واحدة في سفر التكوين وأخرى في سفر العدد. من هنا تفرق الأدبيات الصهيونية بين "أرض إسرائيل" ودولة إسرائيل، فالأولى لها حدود في الوعي الصهيوني وهي بمثابة هدف تسعى الصهيونية إلى تحقيقه، أما الثانية فهي خطوة مرحلية نحو الهدف النهائي وهو إقامة الدولة اليهودية على "أرض إسرائيل". وتوجد في إسرائيل الآن حركة سياسية تدعى "أرض إسرائيل الكاملة" تطالب بعدم التنازل عن الأراضي العربية المحتلة باعتبار ذلك خطوة نحو تحقيق حلم "أرض إسرائيل الكبرى".

للمزيد انظر:

- روجيه جارودي، الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، ترجمة محمد هشام، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٩٨م، ص ٤١-٥٢. (المترجم)

(٢) فترة الاستيطان. تعبير تستخدمه الكتابات الصهيونية، ويقصد به الفترة التي سبقت إقامة دولة إسرائيل. ويقوم هذا التعبير على مغالطة كبيرة؛ لأن عمليات الاستيطان الصهيوني مازالت مستمرة حتى الآن وتحت إشراف المؤسسات الحكومية.

وتستخدم الكتابات الصهيونية كذلك تعبيرين آخرين للدلالة على الفترة التي سبقت قيام دولة إسرائيل. التعبير الأول "اليشووف القديم" ويقصد به الجماعات اليهودية التي عاشت في فلسطين - قبل ظهور الحركة الصهيونية كحركة منظمة - كأقلية دينية، وكانت تعيش على الصدقات أو التبرعات المعروفة بالعبرية "حلوكا" (توزيع) التي كانت ترسلها الأقليات اليهودية في أوروبا لتشجيع هذه الجماعات على تكريس حياتها للتعبد ودراسة التوراة والمحافظة على الطقوس والشعائر والمقدسات الدينية. ولم تكن لهذه الجماعات مطامع سياسية، لأن الغرض من تواجدها في فلسطين كان في الغالب دينياً محضاً تمثل في تكريس حياتهم لدراسة التوراة وإقامة الشعائر الدينية والصلوات والعيش بالقرب من الأماكن اليهودية المقدسة، ولهذا السبب كان تمركز هذه الجماعات في مدن القدس وطبرية وصفد والجليل. أما التعبير الآخر فهو "اليشووف الحديث" الذي تكون متأثراً بالفكر الصهيوني والهجرة اليهودية إلى فلسطين، فكانت له توجهات ومطامع سياسية استهدفت إقامة دولة يهودية في فلسطين (المترجم)

(٣) المواجهة بين الشعبين الذين يتصارعان على تلك الأرض. عبر المؤلف - وهو يتناول الصراع العربي الإسرائيلي - عن الرؤية الصهيونية، متبعاً أساليبها الملتوية في قلب الحقائق وتشويه أحداث التاريخ ليصل إلى مأربه. فعند تناول المواجهة بين اليهود والعرب لا يتعرض أى كاتب صهيونى - فى الغالب - إلى الأسباب التى أدت إلى هذه المواجهة وكأن الأمر يتعلق بشعبين متجاورين لهم تاريخ مشترك ولغة مشتركة وحضارة مشتركة وتراث مشترك يتنازعان السيادة والسيطرة على جزء مشترك من الأرض. ولكن الحقيقة تجافى مايقوله المؤلف وماتردده الصهيونية بطبيعة الحال فى هذا الصدد؛ لأن مواجهة العرب لليهود الصهاينة ذوى التوجهات السياسية والمشييعين بالفكر الصهيونى العنصرى جاءت بعد محاولات شتى من جانب هؤلاء اليهود لاحتلال الأرض من أصحابها وطردهم وإحلال مهاجرين يهود محلهم. من هنا يحرص معظم الكتاب الصهاينة عند التعرض لهذا الصراع على الوقوف عند بدايته - حسبما يروها - دون التعرض للأسباب التى أدت إلى ذلك. (المترجم)

(٤) المقصود هنا هو مسرحيات الكاتب يهوشوع سوبول "ليلة العشرين (ليل همسريم)"، التى عرضت عام ١٩٧٦م، ومسرحية "آخر العمال (أحرون هپوعاليم)" التى عرضت عام ١٩٨١م، والإعداد المسرحى لجزء من رواية الكاتب أ. ب. يهوشوع "السيد مانى (مار مانى)"، التى صدرت عام ١٩٨٨م، ومسرحية "للأجراس فى القدس (ليعمونيم بيروشاليم)" للكاتب فان قولدمان، والفيلم السينمائى "الحالون (هحوليم)" للمخرج أورى بربيش، المنتج عام ١٩٨٧م.

(٥) دان هوروفيتس وموشيه ليسك، من المجتمع اليهودى الاستيطانى فى فلسطين، إلى الدولة؛ يهود أرض إسرائيل فى فترة الانتداب البريطانى كجماعة سياسية (ميتشووف لمدينا؛ يهوداى إريتس إسرائيل بتكوفات همندت هبريتى ككهيلا پوليتيت)، دار نشر عام عوفيد، تل أبيب، ١٩٧٧م، ص ٢٠٠.

(٦) المرجع السابق، ص ٤٦.

(٧) الهجرات اليهودية إلى فلسطين. رأت الصهيونية - استكمالاً لمشروعها الاستيطانى - ضرورة تهجير أكبر عدد ممكن من اليهود إلى فلسطين، من هنا كان مفهوم الهجرة يشكل بالنسبة لها ركناً أساسياً. ولايشكل استمرار الهجرة اليهودية وتدفعها المهمة الرئيسية للصهيونية ودولة إسرائيل فحسب بل هو أحد التبريرات الجوهرية لتأسيسها. فقد احتاج الصهاينة لأناس لتوطينهم فى الأرض لأغراض الاستيطان فى أسرع وقت ممكن لكى يضمّنوا ملكيتها بأيديهم. من هنا كانت الهجرة وماتزال دعامة أساسية من دعائم

الحركة الصهيونية العالمية، بل ويدور تاريخ الصهيونية الحديثة وأنشطتها ومنظماتها والأهداف التي تسعى إليها حول الهجرة.

اتسمت الهجرة اليهودية المتعاقبة إلى فلسطين بالاختلاف والتباين سواء من حيث مكان القدوم (روسيا وبولندا والمجر وألمانيا والنمسا والدول العربية مثل اليمن ومصر والمغرب والدول الإسلامية مثل إيران وغير ذلك)، أو نوعية المهاجرين (صهيوني أو غير صهيوني، مثقف أو غير مثقف وغير ذلك)، أو المهمة المنتظرة منهم (استصلاح الأراضي ورصف الطرق والحراسة والدفاع وغير ذلك). وتبرز أهمية هذه الهجرة إذا وضعنا في الحسبان أنها تشكل المصدر الرئيسي للوجود اليهودي في فلسطين.

وقد أخذت هذه الهجرة شكل موجات، بدأت أولها عام ١٨٨٠م وماتزال تتدفق حتى الآن. استمرت موجة الهجرة الأولى من عام ١٨٨٢م إلى عام ١٩٠٣م. حاول المهاجرون القادمون ضمن هذه الموجة الاعتماد على أنفسهم، فأنشأوا عدة مستوطنات. أما موجة الهجرة الثانية ١٩٠٤-١٩١٤م فكانت من أهم الهجرات التي عززت الوجود اليهودي في فلسطين، فشهدت إنشاء أولى مستوطنات الكيبوتس والموشاف، وضمت أبرز القادة الصهاينة مثل بن جوريون وبن زئفي وغيرهم. واستمرت موجة الهجرة لثالثة من عام ١٩١٩م إلى عام ١٩٢٢م، وكان معظم المهاجرين ينتمون لمنظمة "حالوتس (طليعي)" التي تأسست عام ١٩١٧م. وتأسست خلال هذه الموجة الهستدروت. أما موجة الهجرة الرابعة فاستمرت من عام ١٩٢٤م إلى عام ١٩٣١م. ولم يكن المهاجرون في هذه الموجة متحمسين للفكر الصهيوني، فتركوا المستوطنات الزراعية وأقاموا في المدن. وقد كانت موجة الهجرة الخامسة ١٩٣٢-١٩٣٨ من أكبر الموجات وأوسعها نطاقا، بسبب تولى النازيين مقاليد الحكم في ألمانيا.

أما هجرة اليهود إلى فلسطين بعد إقامة الدولة فقد أخذت هي أيضا شكل موجات، أولها موجة الهجرة الكبرى ١٩٤٨-١٩٥١م، وموجة هجرة ١٩٥٢-١٩٥٤م، وموجة هجرة ١٩٥٥-١٩٥٧م، وموجة هجرة ١٩٥٨-١٩٦٠م، وأخرى ١٩٦١-١٩٦٤م. وكانت الهجرة المكثفة ليهود الاتحاد السوفيتي (سابقا) - والتي مازالت مستمرة حتى الآن - آخر هذه الموجات. (المترجم)

(٨) موكي تسور وآخرون، هنا على أديم الأرض (كان عل پناى هاأدما)، دار نشر هكيبوتس همؤحاد وسفريات هپوعاليم، ١٩٨١م، ص ٩٤.

(٩) الشتات (جالوت، جولا، دياسبورا): مصطلح ديني صهيوني يشير إلى تواجد اليهود خارج فلسطين. وقد وظفه الصهاينة ليخدم فكرهم، فيؤكدون في هذا السياق على أن الشتات فرض على اليهود على امتداد التاريخ مثل: "شتات مصر" الذي ارتبط بوجود يعقوب وبنيه في مصر، و"شتات إسرائيل" والمقصود به شتات القبائل اليهودية العشرة المفقودة، و"شتات بابل" في عهد الملك صدقيا هو، و"شتات روما" وغير ذلك. ويشير هذا المصطلح الصهيوني إلى أن الهجرة إلى فلسطين تنهى حالة الشتات. وطالما أن اليهود خارج فلسطين فهم معرضون دائما للاضطهاد والقهر والإبادة. (المترجم)

(١٠) إيتمار إيفين زوهار، "ازدهار وتبلور الثقافة العبرية المحلية الجديدة في أرض إسرائيل ١٨٨٢م-١٩٤٨م (هتسميحا قههتجبشوت شل تربوت مكوميت ياريتس يسرائيل ١٨٨٢م-١٩٤٨م)"، بورية كاتدرا، العدد ١٦، ١٩٨٠م، ص ١٧٤-١٧٥.

(١١) ل. أ. أريئيلي (١٨٨٦-١٩٤٣م). ولد في روسيا وهاجر إلى فلسطين ١٩٠٠م. كان عضوا نشطا في حركة العمل الصهيونية. بدأ حياته في حراسة المستوطنات اليهودية ثم عمل بعد ذلك بالتدريس. سافر إلى

الولايات المتحدة وعمل هناك بالتدريس أيضا. نشر أعماله في صحف عديدة مثل: "العامل الفتي" و"أحدوت" و"هشيلوح" و"هاأداما" وغير ذلك. (المترجم)

(١٢) بتسلانيل: مدرسة للفنون بالقدس. أسسها البروفيسور بوريس شاتس عام ١٩٠٦م كمركز للفنون العبرية. تؤهل الدارسين بها للعمل في مجالات تشكيل المعادن والرسم والنسيج وغير ذلك. وتعتمد الدراسة فيها على الجانب الأكاديمي والمتطلبات العملية.

- للمزيد انظر:

پنینا ناڤا (بت شلا)، بتسلانيل، الموسوعة العبرية، الشاملة يهودية وفلسطينية (هاإنتسيكلويديا هعقریت، کلالیت يهودیت قاریتسیسرائیلیت)، دار نشر حیڤرا لهوتسائات إنتسیکلویديوت، القدس وتل أبيب. الجزء التاسع، ص ٢٧٨-٢٧٩. (المترجم)

(١٣) بنيامين تاموز وأخرون، قصة الفن الإسرائيلي منذ فترة "بتسلانيل" عام ١٩٠٦م وحتى الوقت الحاضر (سيپورا شل أمنوت یسرائیل میمی "بتسلانيل" ب ١٩٠٦ فعد یامیتو)، دار نشر مسادا، جفعاتایم، ١٩٨٠م، ص ٤٧.

(١٤) إيهود بن عيزير، ناحوم جوتمان، دار نشر مسادا، جفعاتایم، ١٩٨٤م، ص ١٠.

أما الأديب شالوم عليخيم (١٨٥٩-١٩١٦) فاسمه الحقيقي شالوم بن ناحوم رابيوڤيڤتس ولكنه عرف بكنيته الأدبية شالوم عليخيم. وهو كاتب ييديشي وعبري. ولد في أوكرانيا. تلقى تعليما يهوديا تقليديا. نشر أول أعماله باليديشية عام ١٨٨٣م. ويعد من رواد الأدب اليديشي؛ لأن مساهمته في هذا الأدب تفوق مساهمته في الأدب العبري. من أهم أعماله "تويبا حالب اللبن (تويبا هحوليف)", و"مناحيم مندل" وغير ذلك ترجم العديد من الكتب إلى العبرية.

للمزيد انظر.

-أقراهام شاتان، قاموس الأدب الحديث. العبري والعام (ميلون هسڤروت هكلالیت: هعقریت فهكلالیت)، ص ٨٢٢-٨٤٩. (المترجم)

(١٥) إيهود بن عيزير، "حوار مع ناحوم جوتمان" (سيحا عم ناحوم جوتمان)، دورية تسيور أوفيسول، العدد الثالث، ١٩٧٣م، ص ١٦.

(١٦) أحداث المواجهة العربية ضد المستوطنين الصهاينة في فلسطين: تعرف هذه الأحداث بالعبرية "همثوراعوت"، وقد كانت هذه الأحداث إحدى حلقات المقاومة العربية الفلسطينية لمطامع الصهيونية ومشروعاتها الاستعمارية في فلسطين. بدأت عمليات المقاومة العربية الفلسطينية فردية ولكنها بدأت تأخذ شكلا جماعيا ذات طابع قومي - ديني. شهد عام ١٩٢٠م أول مظهر من مظاهر هذه المقاومة في القدس والجليل، مات خلالها الزعيم الصهيوني "يوسيف ترومبلدور" (١٨٨٠-١٩٢٠م)، ثم استمرت عام ١٩٢١م في يافا وبعض أحيائها، وحدثت في عام ١٩٢٩م ماعرف بثورة البراق، وفي عام ١٩٣٠ وقعت ماعرف بثورة منظمة الكف الأخضر. ووصلت إلى ذروتها خلال الأعوام ١٩٣٦-١٩٤٩م حينما اندلعت الثورة الفلسطينية الكبرى..

للمزيد عن هذه الأحداث من الواجهة اليهودية-الصهيونية انظر.

– أ. ن. بولاك، إسرائيل: أمة وتاريخها، عربيه رسمى بيادسه، دار النشر العربى، تل أبيب، ١٩٧١م، ص ١٦٥-١٦٦.

وللمزيد عن هذه الأحداث من الوجهة الإسلامية العربية انظر:

– محمد مورو قرقر، التحدى الاستعماري الصهيونى: وجهة نظر إسلامية، دار الفتى المسلم، القاهرة، (د.ت)، ص ٢٩-٤٩. (المترجم)

(١٧) كوزاك. اسم كان يطلق على الفلاحين والجنود فى بولندا القديمة وروسيا. وهو مأخوذ من كلمة kasak التركية ومعناها المغامر والتائر والمنتفض. أطلق هذا الاسم فى العصور الوسطى على اللاجئين القادمين من البلدان التركية فى وسط آسيا، الذين فضلوا حياة الترحال فى الصحراء فى شمال البحر الأسود. أطلق الاسم بعد ذلك أيضا على الفلاحين الذى يعيشون فى غرب أوكرانيا بجوار البحر والذين هربوا من البولنديين.

للمزيد انظر:

– باروخ حازان، كوجاكيم، الموسوعة العبرية (هاإنتسيكلويديا هعقرت، كلاليت يهوديت فإريتسيسرائيليت)، الجزء التاسع والعشرون، ص ٢٣٥-٢٣٦. (المترجم)

(١٨) جيورا مانور، أجاداتى، أبو الرقص الحديث فى أرض إسرائيل (أجاداتى، حالوتس همحول هيحاداش بإريتس يسرائيل)، دار نشر سفريات پوعاليم وهسفريا لمحول بيسرائيل، ١٩٨٦م، ص ٩-١٠.

(١٩) جيورا مانور، تاريخ رقص جرتروود كراوس (حايى محول جرتروود كراوس)، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، تل أبيب، ١٩٧٨م، ص ٥٥.

(٢٠) روت أشيل، الرقص مع الحلم، بداية الرقص الفنى فى أرض إسرائيل ١٩٢٠م-١٩٦٤م (لركود عم هعالوم، ريشيت همحول هاأمنوتى بإريتس يسرائيل ١٩٢٠م-١٩٦٤م)، دار نشر سفريات پوعاليم فهسفريا لمحول بيسرائيل، تل أبيب، ١٩٩١م، ص ٦٩.

(٢١) المرجع السابق، ص ٢٦.

(٢٢) إيهود بن عزيز (محرر)، فى وطن الأشواق المتناقضة، العربى فى الأدب العبرى (بموليديت هجعجوعيم همونجاديم، هعرقى بسيفروت هعرقيت)، دار نشر زمورا بيتان، تل أبيب، ١٩٩٢م، ص ١٣.

(٢٣) أورينيل أوفيك، أدب الأطفال العبرى ١٩٠٠م-١٩٤٨م (سفروت هيلاديم هعقرت ١٩٠٠-١٩٤٨)، الجزء الأول، دار نشر دافير، تل أبيب، ١٩٨٨م، ص ١٣١.

(٢٤) يوسف حايم برتير (١٨٨٠-١٩٢١): أديب عبرى ولد فى روسيا. تلقى تعليما يهوديا تقليديا. نشر أول أعماله القصصية عام ١٨٩٩م بعنوان "كرة خبز (پت ليحيم)" فى صحيفة "همليتس". أما أول مجموعة قصصية له فصدرت عام ١٩٠٠م بعنوان "عمق عكر (معماق عاكور)". وكان يشارك فى تحرير بعض الصحف العبرية فى روسيا. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٨م، وكتب فى معظم الأجناس الأدبية مثل الرواية والقصة القصيرة والمسرحية وغير ذلك. وقد مات أثناء أحداث المقاومة العبرية للنشاط الصهيونى فى فلسطين عام ١٩٢١م. من أهم أعماله "خلف الحدود (معيفير لجقول)", "من هنا ومن هنا (ميكان أو ميكان)" وغير ذلك.

للمزيد انظر.

- نعيم عرايدى، نافذة على الأدب العبرى الحديث، دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، شفا عمرو، ١٩٨٤م، ص٧-١٢. (المترجم)

(٢٥) حركة "الحارس الفتى (هشومير هتسعير)" حركة صهيونية عالمية تأسست فى جاليسيا وبولندا عام ١٩١٣-١٩١٤م نتيجة اتحاد منطمتين هما "الحارس (هشومير)" و"شباب صهيون (تسعيرى تسيون)". بدأ أفرادها الهجرة إلى فلسطين عام ١٩١٩م وأنشأوا أول مستوطنة كيبوتسية. وأصبحت هذه المنظمة حزبا سياسيا عام ١٩٤٦م، وشاركت مع حركات ومنظمات وأحزاب أخرى فى تشكيل حزب المابام. أخذت هذه الحركة موقفا من القضية العربية يدعو إلى الثنائية القومية.

للمزيد عن حركة "الحارس الفتى" وموقفها من القضية العربية.

- د. إيمان حمدى، معسكر السلام الصهيوى. اتجاهات الثنائية القومية والتقسيم فى الحياة السياسية الإسرائيلية ١٩٢٥م-١٩٩٦م، ترجمة من الإنجليزية، صالح عزب، معهد البحوث والدراسات العربية، المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٠٧-١٢٩. (المترجم)

(٢٦) حاييم شوهاى، الجماعة فى مسرح عمال أرض إسرائيل أوهيل، عرض مسرحية "بتيا" للكاتب تسقى شاتس (هكفوتسا بتيترون پوعالى إريتس يسرائيل أوهيل، هتسجا "بتيا" على-سقى شاتس)، جامعة حيفا، حيفا، ١٩٨٨م، ص١٨.

(٢٧) تسقى شاتس (١٨٩٠م-١٩٢١م). أديب عبرى ولد فى رومانيا. هاجر إلى فلسطين عام ١٩١٠م، وعمل فى المستوطنات اليهودية. خدم فى "الكتيبة العبرية" ومات فى أحداث ١٩٢١م. بدأ كتابته بالروسية وخاصة الشعر، ثم بدأ يكتب فى سنواته الأخيرة بالعبرية متأثرا فى ذلك بالكاتب يوسف حاييم برنير ومن أعماله "بدون كلام (بلو بيق)" و"بتيا" كان شاتس من أوائل الكتاب الذين عبروا عن ضرورة الحفاظ على رغبات الفرد داخل مستوطنة الكفوتسا الجماعية.

للمزيد انظر.

- ج. كرسل، تاريخ الأدب العبرى فى الأجيال الأخيرة (لكسيكون هسفرات هعقرت بدوروت هاأحرونيم)، دار نشر سفريات پوعاليم هكيبوتس هاأرتسى هشومير هتسعير، مرحاقيا، ١٩٦٥م، الجزء الثانى، ص٩٧. (المترجم)

(٢٨) مسرح "أوهيل". تأسس عام ١٩٢٥م على يد "موشيه هليقى" (١٨٩٥ - ١٩٧٤) برعاية وتمويل الـ "هستدروت" وكان يطلق عليه اسم "مسرح عمال إسرائيل. وقد حقق نجاحا كبيرا فى المدن وخاصة فى المستوطنات الكيبوتسية التى كان يقدم عروضه من أجلها، ثم انقطعت صلة هذا المسرح بحركة العمل عام ١٩٥٤م فارتبكت أحواله المالية ثم سرعان ما تحسنت فقدم أعمالا جيدة. كان مقره فى تل أبيب واستمر نشاطه حتى عام ١٩٥٨م.

للمزيد انظر.

- مندل كوخانسكى، المسرح العبرى (هتيترون هعقرى)، ترجمه عن الإنجليزية أقيف ملتسر، دار نشر قايدنفلد فنيكولسون، القدس، ١٩٧٤م، ص٨٩-٩٥. (المترجم)

(٢٩) موشيه هليفي، دربي على المسرح (دركي عل باموت)، دار نشر مسادا، تل أبيب، ١٩٥٥م، ص ١٢٦.

وانظر أيضا:

- حاييم شوهايم، "يعقوب وراحيل - نحو الطريق إلى خلق مسرح عبري وثقافة عبرية أصيلة في أرض إسرائيل" (يعقوف قراحيل - بديرخ ليتسيرات تيئترون عقرى فتربوت عقرت مكوريت بإريتس يسرائيل)، دورية باما، العدد ١٩٩، ص ٦٢، ٦٩، ٧٢-٧٣، ٨٠.

(٣٠) موشيه هليفي، دربي على المسرح (دركي عل باموت)، ص ١٢٦-١٢٩.

وانظر أيضا:

- يتسحاق نورمان، "في ضوء المسرح"، يعقوب وراحيل على مسرح "أوهيل" ("بأور هبما"، يعقوف قراحيل ب"أوهيل")، دار نشر فيكوفسكي، القدس، ١٩٢١م.

(٣١) أرئيل، محرر، مسرح عبري (باما عقرت)، بيت حرويشيت مسفرو، تل أبيب، ١٩٢٨م (؟)، لا توجد أرقام للصفحات.

(٣٢) مسرح "هبيما" أسسه "ناحوم تسييمح" (١٨٨٧م - ١٩٢٩م) في موسكو، وتركزت أهدافه آنذاك في إنشاء مسرح قومي في فلسطين، وتقديم عروض بالعبرية للمساهمة في أحيائها ونشرها، وأن يكون مسرحا يهوديا تاريخيا، وهو بذلك يأتي استكمالا لتأثير الفكر الصهيوني آنذاك. وبالفعل كانت هذه الفرقة تزور فلسطين من حين لآخر لتحديث نهضة مسرحية متميزة ثم تعاود أدراجها إلى حيث أتت، إلى أن استقرت في فلسطين عام ١٩٢٨م، واتخذت من تل أبيب مقرا لها، وباتت تعرف باسم "مسرح إسرائيل القومي" بدءا من عام ١٩٥٨م بمناسبة مرور أربعين عاما على إنشائها.

للمزيد انظر:

- مندل كوخانسكي، المسرح العبري (هتيئترون هعقرى)، ص ١٠١-١١٧. (المترجم)

(٣٣) مسرح "همطاطي". أحد المسارح الساخرة التي كانت تقدم عروضها بالعبرية في فلسطين والذي حقق نجاحا كبيرا، حيث ساعد على تمهيد الطريق أمام مسرحية مكتوبة بلغة عبرية حية؛ لأنه حرص على تقديم لغة الحديث على خشبة المسرح، تأسس عام ١٩٢٨م وسار على النهج الساخر الذي أرساه المسرح الساخر الذي سبقه وهو مسرح "هكومكوم"، شكل مكونا هاما من مكونات الثقافة اليهودية في فلسطين في تلك الأثناء. وجه سهام سخريته في البداية إلى سلطات الانتداب البريطاني ثم إلى الإدارة الصهيونية. وقد شكلت فترة نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات العصر الذهبي لهذا المسرح. أغلق هذا المسرح أبوابه عام ١٩٥٢م.

للمزيد انظر.

- مندل كوخانسكي، المسرح العبري (هتيئترون هعقرى)، ص ٩٦-١٠٠. (المترجم)

(٣٤) ستيغان زفايج (١٨٨١-١٩٤٢). كاتب نمساوي، ركز جهوده - إلى جانب كتابة الأعمال الأدبية - على دراسة الشخصيات المعروفة وتحليلها، فكتب عن بلزاك وديكنز وتولوستوي وديستوفسكي وغيرهم. كتب

سيرته الذاتية بعنوان "عالم أمس Die Welt von Gestern" نشر العديد من الأعمال الأدبية في مختلف الأجناس الأدبية. (المترجم)

(٢٥) مسرح 'هكامري'. أسسه "يوسف ميلو" (١٩١٦ -) عام ١٩٤٤م كنوع من التمرد على المسرحين الكبيرين آنذاك وهما "هبيما"، و"أوهيل"، بهدف تلبية متطلبات الجيل الشاب، جيل الصابرا، وتطلعاته ولغته المتميزة، فكان أى جندى شاب يرى لزاما عليه أن يشاهد أى عرض من عروض مسرح الكامري. لذا شكل تأسيس هذا المسرح فصلا جديدا في تاريخ المسرح العبرى في فلسطين، حيث فتح الأبواب أمام الممثلين والكتاب الشبان، ونجح في استيعاب المسرحيين الذين ضاقت بهم المسارح الأخرى، وكان هدف إنشائه نقل الدراما الأدبية الأوربية الغربية الحديثة إلى المسرح العبرى، إلى جانب تحديث مناهج الإخراج والإنتاج المسرحي، وخلق مسرح يعكس اتجاهات وسلوك جيله. وكان أبرز نجاح حققه هذا المسرح في بدايته هو عرضه لمسرحية "سار في الحقول (هو هالاخ بسادوت)" للكاتب "موشية شامير". ويمضى الوقت أصبح هذا المسرح من أفضل المسارح بسبب اختياره للنصوص المسرحية وأسلوب التمثيل الواقعي والتلق العبرى الذى استهوى جيل الصابرا، ثم أصبح منذ عام ١٩٦٩م المسرح البلدى لتل أبيب بعد أن أصبح على أوج الحركة المسرحية في إسرائيل خلال تلك الفترة.

للمزيد انظر:

- مندل كوخانسكى، المسرح العبرى (هتيترون هعقرى)، ص ٧٥-٨٥. (المترجم)

(٢٦) شولاميت بتدورى (١٩٠٧-١٩٧٠م): كاتبة مسرحية ومخرجة، ولدت في وارسو ودرست الفلسفة وعلم النفس، ثم درست التمثيل في برلين. تخصصت في الكتابة المسرحية والإخراج المسرحي داخل مستوطنات الكيبوتس. ومن أعمالها: "المحاكمة (همشيت)", و"الجرار (تراكتور)" و"آكوخ وقمر (تسريفيم قياريح)" و"بحر وبيت (يام أوبايت)" و"آبار كهذه (بثيروت كائيليه)" وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- يعقوب شاقيت ويعقوب جولدشتاين وحاييم بنير، قاموس الشخصيات في التجمع اليهودي الصهيوني الاستيطاني في فلسطين ١٧٩٩م-١٩٤٨م (لكسيكون هاإيشيم شيل إريتس إسرائيل ١٧٩٩-١٩٤٨)، دار نشر عام عوفيد، تل أبيب، ١٩٨٢م، الجزء الثاني، ص ١١٥. (المترجم)

(٢٧) ناتان بيستريتسكى: ولد عام ١٩٨٦م في روسيا، تلقى تعليما يهوديا تقليديا. وعمل في مجال الدعاية الصهيونية. ثم هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٠م. بدأ حياته بالكتابة في مجال النقد الأدبي بالصحف العبرية في روسيا. من أهم أعماله المسرحية: "يهودا الأسخريوطلى (يهودا إيش كريات)", و"شبتاي تسقى"، و"في هذا الليل (بلايل زيه)", و"القدس وروما (بيرونشالايم قرومى)" وغير ذلك. جمعت مسرحياته في ثلاث مجلدات.

للمزيد انظر:

- ج. كرسل، تاريخ الأدب العبرى في الأجيال الأخيرة (لكسيكون هسفروت هعقرت بدوروت هاأحرونيم)، الجزء الأول، ص ٢١. (المترجم)

(٢٨) دافيد بن جوريون (١٨٨٦-١٩٧٣): زعيم صهيوني عمالي وسياسي إسرائيلي. ولد في بولندا، وتلقى تعليما يهوديا تقليديا. كان عضوا نشطا في جماعة "عمال صهيون". هاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٦م. وعمل في المستوطنات اليهودية مزارعا وحارسا. وكان من أبرز مؤسسي "الهستدروت" ورأسه لعدة

سنوات. كما ساهم في إنشاء حزب الـ"ماپاي". تولى رئاسة الوزراء ووزارة الدفاع بعد إقامة الدولة عدة مرات.

للمزيد انظر:

- أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيوني (لكسيكون تسيوني) ص ٥٤-٥٥. (المترجم)

(٣٩) شبتاي تسقى (١٦٢٦-١٦٧٦): إحدى الشخصيات اليهودية التي ادعت أنها المسيح المخلص. ولد في إيران، وتلقى تعليماً دينياً تقليدياً، حيث درس التوراه والتلمود وكتب التصوف اليهودية. تجمع حوله بعض المؤيدين بعدما أعلن أنه المسيح ألفت السلطات التركية القبض عليه فخشي العقاب وأشهر إسلامه ليقلت من العقاب.

للمزيد انظر:

- أحمد عثمان، تاريخ اليهود، مكتبة الشروق، القاهرة، ١٩٩٤م، الجزء الثالث، ص ٥٣-٦٠. (المترجم)

(٤٠) موشيه هليقى، دربي على المسرح (دركى عل باموت)، ص ١٧١-١٧٢.

(٤١) ش. شالوم ولد عام ١٩٠٥م في بولندا، هاجر إلى فلسطين عام ١٩٤٢م. شارك في تحرير العديد من الصحف والمجلات والملحقات الأدبية، كما ترأس رابطة الكتاب العبريين. صدر له العديد من الدواوين والدراسات النقدية. كما تناول أدبه العديد من الباحثين والنقاد.

للمزيد انظر:

- نعيم عرايدى، نافذة على الأدب العبرى الحديث، ص ٦٥-٦٩. (المترجم)

(٤٢) موشيه برونزفت، "دان الحارس" (دان هشومير)، دورية باما، العدد الثاني (٤٥)، ١٩٤٥م، ص ٧٣.

(٤٣) الرؤية "السيادية-الانفصالية". تبنت أصحاب هذه الرؤية شعار "نحن سادة البلاد" و"أرض إسرائيل" ملكنا وسنصبح أكثرية ونمنح العرب حقوق الأقلية. أى أن هذا الرؤية ترى أن المشكلة وجودية لاأيديولوجية، وتنتظر إلى العرب على أنهم كابوس. بل وصل الأمر إلى حد أن نادى أصحاب هذا الرؤية بأنه لاتحاور مع العرب طالما أن اليهود ليسوا متساوون معهم فى القوة. من هنا كانت الدعوة إلى تدفق الهجرة اليهودية إلى فلسطين حتى يصبح اليهود أغلبية. (المترجم)

(٤٤) الأغيار: تعبير مستمد من الديانة اليهودية ويقصد به غير اليهود من الأمم والشعوب. وينطلق هذا التعبير من منظور عقيدة الاختيار- التى لها أصول ثابتة فى الديانة اليهودية وتساهم فى البناء العام لليهودية كدين - التى جعلت اليهودى يشعر بأفضليته على بقية البشر، الأمر الذى جعل اليهودى يضع القوانين التى تحكم علاقته بالآخرين على هذا الأساس، ومع مرور الزمن تسببت هذه القوانين فى بناء حاجز قوى وسور منيع بين اليهودى وغير اليهودى إلى أن أصبح غير اليهودى يمثل "الأجنبى" أو "الغريب" فى التراث الدينى عند اليهود، وتكون لدى اليهود مفهوم "الأمم الأجنبية" التى تعبر عنه اللغة العبرية بكلمة "جوييم" أى "الأغراب" أو "الأجانب" وأصبحت هذا الكلمة مصطلحاً يعبر عن انفصال اليهودى عن غيره من الأمم.

للمزيد انظر:

- محمد خليفة حسن أحمد (دكتور)، دراسات فى تاريخ وحضارات الشعوب السامية القديمة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١٨٧ وما بعدها. (المترجم)

(٤٥) إيڤين زوهار، دورية كاتدرا، العدد ١٦، ص ١٧٥.

(٤٦) ديفيد شمعونى (١٨٦٦-١٩٥٦) ولد فى روسيا، وتلقى فيها تعليماً دينياً تقليدياً فى صباه. ثم هاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٩م وعمل فى البساتين والحراسة متأثراً فى ذلك بأفكار أهارون ديفيد جوردون (١٨٥٦-١٩٢٢) ويوسيف حايم برينر (١٨٨٠-١٩٢١). استكمل دراسته بعد ذلك فى ألمانيا حيث درس فى جامعات برلين وهایدلبرج وغيرها، فدرس اللغات الشرقية والفلسفة. صدر له أول ديوان بعنوان "القفر (يشيمون)" عام ١٩١١م. واستقر به المقام عام ١٩٢٥م فى تل أبيب. جمعت أشعاره فى أربعة مجلدات. وترجم العديد من الدواوين الشعرية عن الروسية. حصل على عدة جوائز منها جائزة "تشرنخوفسكى".

للمزيد انظر:

- د نازك إبراهيم عبد الفتاح، الشعر العبرى الحديث: أغراضه وصوره، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ٤٢-٤٤. (المترجم)

(٤٧) يوسف كلاوزنر (١٨٧٤-١٩٥٨) ناقد أدبى بارز ومؤرخ للأدب العبرى شهير على ساحة الأدب العبرى الحديث. درس فى جامعة هايدلبرج اللغات الشرقية والفلسفة وغير ذلك. صدر له أول كتاب عن أسس الأنثروبولوجيا فى قيينا بعنوان "الإنسان القديم (هاأدام هكدمون)". ركز فى أعماله النقدية على الأدب المعاصر آنذاك فكتب عن تشرنخوفسكى وبياليك وبيريتس وأعمالهم. ولكن هذا لم يعن أنه لم يكتب عن الجيل السابق وأعماله بالنقد والتحليل هاجر إلى فلسطين وأقام فى القدس كان أول كتاب له بعد وصوله إلى فلسطين ترجمة وإعداد لكتاب "تاريخ الأدب العبرى الحديث (تولدوت هسفرות هعقرت هحاداشا)". عين عام ١٩٢٥م استاذاً للأدب العبرى الحديث فى الجامعة العبرية بالقدس. له العديد من الكتب فى مختلف مجالات الأدب العبرى الحديث وتاريخه، وخاصة كتابه "تاريخ الأدب العبرى الحديث" الذى صدر فى عدة أجزاء. (المترجم)

(٤٨) يوسف كلاوزنر، ("رجل عبرى")، "الخوف" ("إيش عيقرى")، "حشاش")، دورية هشيولوج، العدد ١٧، ١٩٠٧م، ص ٥٧٦.

(٤٩) رينا بن شاحار، لغة الحوار فى الدراما العبرية الأصيلة والدراما المترجمة من الإنجليزية والفرنسية خلال السنوات ١٩٤٨م-١٩٧٥م (لاشون هديالوج بدراما هعيقريت همكوريت أوقدرااما همتورجيميت ميانجلت قفسرقتيت بشنيم ١٩٤٨-١٩٧٥)، رسالة دكتوراه، جامعة تل أبيب، ١٩٨٢م، المجلد الأول، ص ٧١-٨٠.

(٥٠) إيهود بن عزيز، "عربى، يبيع الكعك" (عرقى إيحاد، موخير توفينيم)، دورية عيتون ٧٧، نوفمبر وديسمبر ١٩٧٩م، ص ٢٠.

(٥١) يهوشوع بر يوسف: ولد فى صغد عام ١٩١٢م، نشأ فى أسرة متدينة. كتب معظم قصصه على خلفية منطقة ميئا شعاريم بالقدس. يبرز فى أعماله الجانب الشعورى والوجدانى، ويعالج فيها قضايا التصوف اليهودى. من أهم أعماله الثلاثية "مدينة ساحرة (عير كسوما)"، والمجموعة القصصية "من قصص صغد، من قصص القدس (ميتسپوراى تسيفيد، ميتسپوراى يروشالايم)". ومن أعماله الروائية "أفراد عائلة ريمون (أنشاي بيت ريمون)" وغير ذلك. (المترجم)

(٥٢) أنتينا شاپيرا، سيف الحمامة، الصهيونية والقوة ١٨٨١م-١٩٤٨م (حيريف هيونا، هتسيونوت فهكوح ١٨٨١-١٩٤٨)، دار نشر عام عوفيد، تل أبيب، ١٩٩٢م، ص ٩١.

(٥٣) الكيبوتس: مستوطنة زراعية تعاونية تضم جماعة من المستوطنين، يعيشون ويعملون سوياً، ووسائل الإعاشة عندهم - من مبان وآلات وغير ذلك - مملوكة للجماعة، حيث لامكان للثروة أو الملكية الخاصة، وحيث يشبع الأفراد حاجتهم الخاصة بطريقة جماعية، كما توزع المواد على الجميع بالتساوي، فالجميع يعمل حسب طاقته ويستهلك حسب حاجته. أى أنه نظام اقتصادى - تعاونى يشتمل داخله على مهام الإنتاج والاستهلاك والإدخار والاستثمار معاً.

تقوم مستوطنات كيبوتس على مجموعة من المبادئ الأساسية التى ينبغى توافرها، ويمكن تقسيم هذه الأسس إلى قسمين:

أ: أسس أيديولوجية - اقتصادية - وهى أسس تجسد الفكر الصهيونى من ناحية وأيديولوجيات الفكر الاشتراكى وتحقق الجدوى الاقتصادية من ناحية أخرى لتخلص اليهودى من هامشيتة الاقتصادية التى عرف بها. ومن هذه الأسس:

١ - الزراعة كنشاط اقتصادى وحيد. وهذا يعنى العودة إلى الأرض. فالكيبوتس أساساً مجتمع يعيش داخله مجموعة من المزارعين.

٢ - تقديس العمل البدنى: فالعضو المخلص فى عمله البدنى هو الذى يحظى بالتقدير من قبل الأعضاء.

٣ - المساواة: تقدم مستوطنة كيبوتس لأعضائها كل الخدمات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية بقدر متساو. وينبغى أن تتحقق المساواة فى كل شىء، بحيث يستمتع كل عضو بكده دون تفرقة فى الإنتاج أو الدخل أو المهنة.

٤ - الجماعية: تتصف الحياة فى مستوطنة كيبوتس بدرجة عالية من الجماعية، فلا توجد ملكية فردية، إذ إن العمل والإنتاج والاستهلاك يتم - أو يفترض أن يتم - على أساس جماعى. ويحظر القيام بنشاط اقتصادى فردى، ولاغضاضة من أن يقمع الفرد رغباته المعارضة لقيم الجماعة فى الكيبوتس وأن يستنكرها، أى ينصاع انصياعاً كاملاً للقيم الجماعية السائدة.

٥ - الاكتفاء بالقليل: نظر الرعيل الأول فى الكيبوتس إلى حياة الرفاهية التى تحياها قلة فى المجتمع على أنها صورة فاسدة من صور الحياة، لذا تطلعوا إلى يوتوبيا يكتفى الإنسان فيها بالقليل.

٦ - التطوعية: يقوم الكيبوتس كمجتمع على الاختيار والتطوع، فالأفراد ينضمون إليها باختيارهم الحر، كما يمكن للعضو أن ينزح منها وقتما يشاء. كما لا توجد فى الكيبوتس مؤسسات تفرض القانون بالشكل المتعارف عليه، فالأعضاء يلتزمون طواعية بقوانين غير مكتوبة، قوانين تعكس رأى الأغلبية.

٧ - عدم استئجار عمال من خارج الكيبوتس: حرم رواد الكيبوتس استخدام الأيدي العاملة المأجورة من خارج الكيبوتس لزيادة عدد أفراد الكيبوتس وانسجاماً مع رغبتهم فى الحفاظ على الكيبوتس كمجتمع مغلق.

ب : أسس اجتماعية تنظيمية: المقصود بها تلك الأسس التى تنظم الحياة داخل مستوطنة كيبوتس وتعنى بالعلاقة بين الأفراد وتهتم بسبل تربية النشء داخل الكيبوتس. ومن هذه الأسس:

١ - الديمقراطية المباشرة: يشارك جميع الأعضاء في اتخاذ القرارات المصيرية في جمعية عمومية أو مؤتمر عام للكيبوتس، يعد السلطة العليا. ومن حق أى عضو أن يناقش ويقترح ويعترض ويعترض.

٢ - العضوية. تعد العضوية فى الكيبوتس عنصرا فعلا يساعد على النظام الدقيق للحياة فى الكيبوتس، من هنا ينظر لها على أنها مسألة بالغة الأهمية. فالفرد لا يمكنه أن ينضم للكيبوتس إلا بصفته "عضو كيبوتس (حافير كيبوتس)"، يعمل كجزء منه وباسمه فقط.

٣ - التنشئة الاجتماعية: رأى المسئولون عن التنشئة الاجتماعية فى إسرائيل عامة وفى الكيبوتس خاصة أنه من الصعب الاعتماد على الأسرة فى القيام بالدور الفاعل فى التنشئة، كما هو متبع فى جل المجتمعات، ويردون ذلك إلى عقبات تواجههم تتمثل فى اختلاف الأسر المهاجرة إلى إسرائيل وتباين حضاراتها وثقافاتها، فكل حضارة وثقافة لها تراثها وعاداتها وتقاليدها وأنماطها السلوكية والفكرية، ومن ثم يترتب على ذلك تباين فى التكوينات السيكولوجية لتلك الأسر. فنظروا إلى المستوطنات الكيبوتسية على أنها أهم هذه المؤسسات فى تحقيق التنشئة الصهيونية المطلوبة. من هنا كانت هذه التنشئة تهدف إلى الارتباط والاعتماد على أيديولوجيات الكيبوتس. فالطفل - مثلا - يعتمد على الكيبوتس فى مأكله وملبسه ومعيشته، مما يترتب عليه إضعاف العلاقة بينه وبين أبويه وتدعيم العلاقة بينه وبين الكيبوتس، وخلال المراحل التى يعيشها داخل الكيبوتس يتلقن الطفل أسس الصهيونية ومبادئها، لذا لا تشكل الأسرة فى الكيبوتس وحدة اقتصادية واستهلاكية وتعليمية مستقلة.

للمزيد انظر:

- محمد أحمد صالح حسين. الكيبوتس فى المسرحية العبرية الحديثة - دراسة فى الشكل والمضمون (١٩٤٠-١٩٦٧)، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٩-٢٨. (الترجم)

(٥٤) موشافا، أول نوع من أنواع الاستيطان اليهودى فى فلسطين، وهى مستوطنة زراعية تقوم على الأموال الخاصة والملكية الفردية للأرض. ويعتبر هذا النوع أقرب مايكون إلى القرية العادية. بدأ إنشاؤه مع موجة الهجرة اليهودية الأولى (١٨٨٠م-١٩٠٣م) على السهل الشمالى بجوار المدن الكبرى والموانئ الرئيسية، وتخصص هذا النوع الاستيطانى فى زراعة الكروم والموايح. ازداد حجم نشاط بعضها إلى الحد الذى أصبحت فيه مدنا صغيرة مثل "بتح تكفا"، و"رحوفوت"، و"ريشون لتسيون". تطور هذا الشكل الاستيطانى بعد ذلك ليسفر عن شكل استيطانى آخر هو الموشافا.

- موشافا: شكلت الكيبوتس - كشكل من أشكال المستوطنات - فى نظر بعض المهاجرين اليهود خروجاً على الحرية الفردية، الأمر الذى أدى إلى نزوح كثير من الأفراد منه، ممن لم يستطيعوا التكيف مع نمط حياته. فتأسست الموشافا الأولى وهى "نهلل" غداة الحرب العالمية الأولى، وبلغ عدد الموشافات حتى عام ١٩٤٨م مايقرب من مائة موشافا. ومع موجة الهجرة الواسعة من يهود الشرق خلال السنوات ١٩٤٩م-١٩٥١م، ونظرا لعدم تعود هؤلاء المهاجرين على أساليب الحياة الاشتراكية، انتشرت الموشافات، فبلغ عددها فى نهاية عام ١٩٥٠م نحو مائتين وثمان وسبعين، وفى نهاية عام ١٩٧٢م وصل عددها إلى أربعمائة وخمس وعشرين، ويشكل سكانها الآن ٥٪ من نسبة السكان فى إسرائيل. ونمط الحياة فيها غير اشتراكى.

وقد أخذ الموشافا كنوع استيطانى عدة صور أبرزها:

١- موشاف عمالية (موشاف عوقديم). تجمع للعمال بغرض القيام بالنشاط الزراعي وفقا للأسس التعاونية في الإنتاج والاستهلاك والتسويق، تتكون كل موشاف من مجموعة مزارع تديرها مجموعة من الأسر وفقا لأسلوب العمل الذاتي حيث لامجال لاستئجار عمال من خارج الموشاف، وتعد الأسرة مركز النشاط في الموشاف. وتوفق هذه الصورة بين الملكية الفردية وبين العلاقة التعاونية لحل المشاكل التي تواجه المزارعين في مجال الإنتاج والتسويق والإدارة، وقد أنشئت أول موشاف عمالية عام ١٩٠٧م على سبيل التجربة ثم أخذت في التوسع بحيث أصبحت هي التنظيم الأساسي للإنتاج والمستوعب الأساسي للعمال في القطاع الزراعي، حيث ارتفع عددها من ثمان وخمسين مستوطنة عام ١٩٤٨م إلى ثلاثمائة وستين مستوطنة عام ١٩٧٠م.

٢ - موشاف تعاونية (موشاف شيتوفى). مستوطنة تعاونية نشاطها الأساسي هو الزراعة. أنشئت الأولى منها عام ١٩٣٦م. وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية تزايد عددها، إذ فضل كثير من الجنود المسرحين العيش داخلها، فوصل عددها نحو ثلاث وعشرين مستوطنة عام ١٩٧٠م. وتحاول هذه الصورة الجمع بين خصائص الكيبوتس والموشاف العمالية، أي الاستفادة من مزايا الشكلين وتجنب عيوبهما، بمعنى إنه يستند إلى الجماعية في الإنتاج والملكية والمساواة في الدخل، ولكنه يتسم بالفردية في الاستهلاك، ولم تتجح المستوطنة التعاونية في جذب أعداد كبيرة؛ لأنها تفتقد إلى هوية محددة تميزها عن الكيبوتس، وقد تحول بعضها إلى أنواع أخرى من الاستيطان، وذلك لعدم تمكن المستوطنين من المتابعة على الحياة الاشتراكية فيها.

- محمد أحمد صالح حسين، الكيبوتس في المسرحية العبرية الحديثة (١٩٤٠-١٩٦٧) دراسة في الشكل والمضمون، ص ٧-٩. (المترجم)

(٥٥) جيلا رمز راوخ، ل. أ. أرينيلي (أورلوف)، حياته وتناجه (ل. أ. أرينيلي (أورلوف)، حياف فيتسيراتو)، دار نشر فقيروس، تل أبيب، ١٩٩٢م، ص ١٣٣-١٣٤.

(٥٦) حلف السلام (بريت شالوم): حركة يهودية تأسست عام ١٩٢٥م في فلسطين. دعت هذه الحركة إلى التعايش والتقارب بين اليهود والعرب. أيدت هذه الحركة فكرة إقامة دولة مزدوجة القومية في فلسطين، كما وافقت على تحديد هجرة اليهود إلى فلسطين. حلت هذه الحركة في بداية الثلاثينيات، وكانت تصدر صحيفة "تطلعاتنا (شنيفوتيتو)".

للمزيد انظر:

- الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاينتسيكلويديا هيسرائيليت هكلاليت؛ حداشا - مكيفا)، دا نشر كيتير، القدس، الطبعة الثانية عشرة المعدلة، ١٩٩٥م، الجزء الأول، ص ٢٣٩.

للمزيد عن موقف حركة "حلف السلام" من القضية العربية:

- د. إيمان حمدي، معسكر السلام الصهيوني: اتجاهات الثنائية القومية والتقسيم في الحياة السياسية الإسرائيلية ١٩٢٥م-١٩٩٦م، ص ١٠٧-١٢٩. (المترجم)

(٥٧) الاتحاد (إيحد): حركة يهودية شكلها بعض الأفراد الذين شكلوا في السابق حركة "حلف السلام"، بالاشتراك مع أعضاء أحزاب "عمال صهيون اليسار (بوعالي تسيون سمول)" و"الحارس الفتى (هشومير هتسعير)" و"الاتحاد الاشتراكي (هليجا هسوتسياليسيتيت)" عام ١٩٤٢م في فلسطين. كانت هذه الحركة

في الحقيقة امتدادا لفكر حركة "حلف السلام". دعت حركة "إيحد" إلى إقامة كونفدرالية سامية، إلا أن الفلسطينيين رفضوا هذه الخطة بشدة. كانت هذه الحركة تصدر بعض المنشورات باللغات الثلاثة (الإنجليزية والعربية والعبرية) لتعبر عن رأيها من خلالها كما كانت تصدر الدورية الشهرية "الشمعة (نير)".

للمزيد انظر:

- د. عبد الوهاب كياالي، موسوعة السياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م، المجلد الأول ص ٤٢١.

الفصل الثاني

(١) عوزي بنزيم وعطا الله منصور، مستأجرون من الباطن، عرب إسرائيل، وضعهم والسياسة المطبقة تجاههم (ديارى مشنه، عاراقى يسرائيل، معمادام فهمدينوت كلايهم)، دار نشر كيتير، القدس، ص ١٦

(٢) المرجع السابق، ص ٧٠.

(٣) الجيتوية: تعبير مأخوذ من كلمة "جيتو" ويعنى الانعزالية والوحدة. والجيتو اسم يطلق على الحى الذى كانت تقيم فيه الجماعات اليهودية فى أوربا. وقد أقيم أول حى يهودى يطلق عليه كلمة "جيتو" فى البندقية عام ١٥١٦م. كانت أحياء الجيتو تقع فى أغلب الأحيان فى أقذر المناطق وأحقرها داخل المدن. شوارعها ضيقة ومتعرجة وحاراتها موحلة، واتسمت بالازدحام الشديد والضجيج المستمر. عاش اليهود داخل هذه الأحياء وقد ملأهم الشعور بالاضطهاد والخوف والكره من جانب الآخرين.

للمزيد انظر:

- سناء عبد اللطيف حسين صبرى، الجيتو اليهودى: دراسة لنشأته وأثره فى الوجدان الثقافى اليهودى، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عين شمس، ١٩٨٢م. (المترجم)

(٤) دان هوروفيتس وموشيه ليسك، مشاكل فى اليوتوبيا، إسرائيل - مجتمع بمزيد من الأعباء (متسوكوت بأوتوبيا، يسرائيل - حفرا بعوميس - يتير)، دار نشر عام عوفيد، تل أبيب، ١٩٩٠م، ص ٧٦.

(٥) سميلا نسكى يزهار: ولد عام ١٩١٦م فى فلسطين بموشافا رحوفوت. استمد موضوعات أعماله من الواقع الاجتماعى الذى يعيشه. من أهم أعماله قصته الأولى "أفرايم يعود إلى البرسيم (أفرايم حوزير لأسفست)"، و"خربة خزاعة (حربات حزعا)"، و"قافلة منتصف الليل (شيارا شيل حاتسوت)"، أيام تسكلاج (يماي تسكلاج) التى تصور وقائع وأحداث حرب ١٩٤٨م وغير ذلك من الأعمال.

للمزيد انظر:

- نعيم عرايدى، نافذة على الأدب العبرى الحديث، ص ٧٠-٧٥. (المترجم)

(٦) أوردى أفنيرى: صحفى وسياسى بارز فى إسرائيل. ولد عام ١٩٢٣م فى ألمانيا. يشرف على صحيفة "هذا العالم (هعولام هازيه)" من عام ١٩٥٠م. كان عضوا فى الكنيست عن حركة "هذا العالم - قوة جديدة (هعولام هازيه - كوح حاداش)" فى دورته السادسة والسابعة، وعن حركة شيلى (ش.ل.ى) فى دورته التاسعة. يدعو أفنيرى إلى التعاون الإسرائيلى الفلسطينى.

للمزيد انظر:

- الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاإنتسيكلويديا هيسرائيليت هكلاليت؛ حداشا - مكيفا)، الجزء الأول، ص ٢٤. (المترجم)

(٧) أ. ب. يهوشوع: ولد عام ١٩٣٦م في القدس. يعد من أبرز الكتاب الإسرائيليين المعاصرين. ينتمي للاتجاه الجديد في القصة والرواية الذي ظهر في الستينيات، بعدما أدخل تجديدات في شكل القصة العبرية وموضوعها في تلك الفترة. نشرت له العديد من الأعمال في مختلف الأجناس الأدبية. كما ترجمت أعماله إلى عدة لغات منها: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية والعربية وغيرها. ومن أهم أعماله: "تسع قصص (تيشع سيپوريم)"، "موت العجوز (موت هزاكين)"، "القائد الأخير (همفاكيد هاأحارون)"، "وأمام الغابات (مول هياعاروت)"، "والعاشق (هماهيف)" وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- نعيم عرايدي، نافذة على الأدب العبري الحديث، ص ١٢٢-١٢٥. (المترجم)

(٨) عاموس عوز: ولد عام ١٩٢٩م في القدس. درس الأدب العبري والفلسفة في الجامعة العبرية بالقدس. يعد الآن من أبرز الأدباء الإسرائيليين المعاصرين، وقد ترجمت أعماله إلى لغات عديدة. عاش عوز في المستوطنة الكيبوتسية "حولدا"، وتأثر بجوها تأثراً كبيراً فانشغل بأمورها وواقعها ومشاكلها. استمرت إقامة عوز في كيبوتس "حولدا" من عام ١٩٥٢م حتى عام ١٩٨٦م، وركز عوز في معظم أعماله على دراسة هذا المجتمع محاولاً الكشف عن طبيعته. من أهم أعماله "زوجي ميخائيل (ميخائيل شيلي)" و"مكان آخر (ماكوم آحير)" و"حتى الموت (عد همقيت)" و"أن تلمس الماء وتلمس الهواء (لاجعات باميم لاجاعت بروح)" وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- فؤاد عبد الواحد، الرواية في أدب عاموس عوز، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الأزهر، ١٩٩٢م. (المترجم)

(٩) جلعاد مورج، "عاشقون ومطلقون للنار، ملامح العربي في المرأة الأدبية" (أوهاقيم فيوريم، پناي هعارفي بارائي هسفروتي)، دورية موزنايم، المجلد ٦١، العدد ٥-٦، سبتمبر أكتوبر ١٩٨٧م، ص ١٥.

(١٠) إيهود بن عيزير، "محتلون ومحاصرون، دراسات في الأدب الإسرائيلي المعاصر" (پورتسيم قنتسوريم، عيونيم بسفروت هيسرائيليت هتسعيرا)، دورية كيشيت، المجلد العاشر، صيف ١٩٦٨م، ص ١٢٥-١٢٦.

(١١) موشيه حيكيس: ولد ببصربيا عام ١٨٩٦م، تلقى تعليماً يهودياً محافظاً. هاجر إلى فلسطين عام ١٩١٢م ثم عاد إلى بصربيا مرة أخرى. بدأ نشر إنتاجه الأدبي في دورية "الشباب (هتسعير)" عام ١٩١٤م. أهم أعماله المسرحية "على البئر (عل هبئير)" وهي مسرحية توراتية، "بقداسة وبطولة، سبع مسرحيات (بكنوشا أوفجفورا - شقعا محازوت)" و"اليوم العظيم للنبي عاموس (يومو هجادول شيل هنافي عاموس)".

للمزيد انظر:

- ج. كرسل، تاريخ الأدب العبري في الأجيال الأخيرة (لكسيكون هسفرود هعقرت بدوروت هاأحرونيم)،
الجزء الأول، ص ٧٨٥.

(١٢) موشيه أفيجادور عميثيل (١٨٨٢-١٩٤٥): ولد في فيلنا، تلقى تعليماً دينياً تقليدياً مما أهله للعمل
حاشاماً في عدة بلدان أوروبية. عين عام ١٩٣٦م الحاشام الأكبر لمدينة تل أبيب. كان عضواً نشطاً في
حركة "همزراحي (الشرقي)" في بولندا وبلجيكا كتب في عدة مجالات منها الفكر والأدب والدين والقومية
وحركة "همزراحي" وغير ذلك.
للمزيد انظر.

- ج. كرسل، تاريخ الأدب العبري في الأجيال الأخيرة (لكسيكون هسفرود هعقرت بدوروت هاأحرونيم)،
الجزء الثاني، ص ٥٥٩.

(١٣) موشيه شامير (١٩٢١-) : أديب ومسرحي إسرائيلي. كان عضواً نشطاً في حركة "الحارس الفتى"،
كما كان عضواً في كيبوتس "متسمر هعيميك" خلال الفترة ١٩٤١-١٩٤٧م. شارك عام ١٩٤٤م في
العمليات العسكرية لوحدة الـ "بلماح". حققت روايته الأولى "سار في الحقول (هو هالاح بسادوت)"
نجاحاً كبيراً، فظهر اسمه على خريطة الأدب العبري الحديث. أشرف على تحرير العديد من الملاحق
والصحف الأدبية. فاز بالعديد من الجوائز الأدبية مثل جائزة "أوسشكين"، و"بياليك"، و"برنر". انضم
شامير في السنوات الأخيرة للحركات الصهيونية المتطرفة التي تطالب بعدم الانسحاب من الأراضي
العربية المحتلة. من أهم أعماله: "سار في الحقول" و"تحت الشمس (تحت هشيميش)" و"بكتا يديه (بمو
ياداف)" و"ملك من لحم ودم (ميلينج باسار فدام)" و"حياتي مع إسماعيل (حايي عيم يشمعئيل)" وغير ذلك.
للمزيد انظر.

- يوسف سيه لاقان، موشيه شامير، دار نشر أور عام، تل أبيب، ١٩٧٨م.

(١٤) حانوخ بر توف: ولد عام ١٩٢٦م في مستوطنة "بتح تكفا". كان عضواً نشطاً في حركة العمل، شارك في
حرب ١٩٤٨م وخدم في الجيش الإسرائيلي بعد ذلك. عمل في بداية حياته صحفياً حيث كان يكتب بشكل
دائم في صحيفة "معاريف". عمل مستشاراً ثقافياً في السفارة الإسرائيلية في لندن خلال الفترة ١٩٦٦-
١٩٦٧. كما عمل في مجال البحث الأكاديمي والتدريس. عاش في كيبوتس "عين همشمار" ثم نزع منها
إلى تل أبيب. من أهم أعماله: "حساب النفس (حشقون هنيفيش)" (١٩٥٣م)، و"سنة أجنحة للفرد (شيش
كنافايم لإحاد)" (١٩٥٤م)، و"السوق الصغير (هشوق هكاتان)" (١٩٥٩م)، "حب الشباب (بتسعاي
بجروت)" وغير ذلك. ترجمت أعماله إلى الإنجليزية والأسبانية والروسية وغير ذلك من اللغات. فاز بعدة
جوائز أدبية منها جائزة رئيس الوزراء وجائزة شلونسكي وجائزة يتسحاق ساديه وجائزة بياليك
للمزيد انظر:

- نعيم عرايدي، نافذة على الأدب العبري الحديث، ص ١٠٤-١٠٧. (المترجم)

(١٥) "جيل في البلاد (دور بأريتس)": تعبير صهيوني يشار به إلى الجيل اليهودي الذي ولد على أرض
فلسطين العربية في إطار ما يسمى بالـ "يشوف الجديد" الذي استهدف إقامة دولة لليهود في فلسطين،
فشارك هذا الجيل في الأطر الصهيونية العسكرية والاقتصادية والسياسية وغير ذلك. حيث شارك في

المنظمات الصهيونية العسكرية الإرهابية مثل "هجانا" و"بلماح" و"شتيرن" وغير ذلك من هذه المنظمات التي كان هدفها الاستيلاء على الأرض العربية وطرد سكانها الأصليين، وتوجت جهود هذا الجيل في العمل ضمن هذه المنظمات بالمشاركة في حرب فلسطين ١٩٤٨م. كما سعى هذا الجيل وهو يعمل تحت إمرة المنظمة الصهيونية إلى تغيير صورة اليهودى المرابى بأن عمل في الزراعة في مستوطنات كيبوتس وموشاف وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- أنتينا شاپيرا، جيل في البلاد (دور بأريقتس)، دورية أليپيم، العدد الثاني، ١٩٩٠م، ص ١٧٨ وما بعدها. (المترجم)

(١٦) حاييم شوهام، دراما 'جيل في البلاد' (التحدى والواقع في الدراما الإسرائيلية) (هدراما شيل 'دور بأريقتس' (إيتجار أومتسيوت بديراما هيسرائيليت))، دار نشر أور عام، تل أبيب، ص ١٩٨٩م، ص ١٠.

(١٧) ناتان شاحام (١٩٢٥-): أديب ومسرحى إسرائيلى. يعيش الآن في كيبوتس "بيت ألفا". يستمد أعماله الأدبية من الواقع الاجتماعى والسياسى لدولة إسرائيل. تنتمى أعماله لجيل الـ "بلماح". نشر أوائل أعماله فى الصحف الأدبية المختلفة. تركز أعماله على التناقض بين أسس الكيبوتس والبيئة الرأسمالية، والقوتر بين الشباب والمسنين، والتوتر بين المهاجرين الجدد والأعضاء القدامى، وعلاقة المجتمع بالشاذ جنسيا، والعلاقة بالعرب، والتعامل مع المانيا، وعلاقات الإسرائيلىين باليهود وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- جرشون شاكيد ويارون جولان، حياة على خط النهاية: دراسة فى القصة الإسرائيلية (حاييم عل كاف هكيتس: أنتولوجيا لسيپوريت هيسرائيليت)، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، تل أبيب، الجزء الأول، ص ٨٠٢ وما بعدها. (المترجم)

(١٨) يسرائيل جور، "فصول من المسرحية الأصلية فى دولة إسرائيل. جد. 'النفوس المعارية أثناء الخوف'" (بركاي همحزايه همكورى بمدينت يسرائيل: جد. 'حسوفاي نشاموت بشعات بعتا')، دورية باما العدد ٤٠، شتاء ١٩٦٩م، ص ١٢٧.

(١٩) موشيه زيلبرتال، "المسرحية الأصلية المعاصرة" (همحزايه همكورى بن زمانينو)، دورية أورلوجين، العدد الثاني، ١٩٥١م، ص ٢١٦.

(٢٠) يجال موسينزون (١٩١٧-): أديب ومسرحى إسرائيلى ولد فى كيبوتس عين جنيم. ينتمى إلى جيل الـ "بلماح". كتب الرواية والقصة والمسرحية وأجناس أدبية أخرى. أنشأ مسرح سادان وعرض عليه بعض مسرحياته. عكست أعماله الواقع السياسى والاجتماعى لدولة إسرائيل. صدرت له أول مجموعة قصصية عام ١٩٤٦م. تتخذ معظم أعماله من الكيبوتس خلفية لها. من أهم أعماله المسرحية الأولى "فى صحارى النقب (بعرفوت هنيجيف)".

للمزيد انظر:

- جرشون شاكيد، القصة العبرية ١٨٨٠-١٩٨٠: الحدائة بين الحريين (هسيپوريت هعقرتت. هموديرنا بين شتاي ملحاموت)، دار نشر كينير وهكيبوتس همؤحاد، ١٩٨٨م، الجزء الثالث، ٢٦٩ وما بعدها. (المترجم)

(٢١) الكسندر يناى (١٢٦-٧٦ ق.م). أحد ملوك الحشمونيم. سيطر فى بداية حكمه على معظم أراضى فلسطين بعدما حقق انتصارات عسكرية وسياسية. انقسمت مملكته خلال الفترة ٩٥-٨٢ ق.م على نفسها منى بهزائم عديدة خارجية. هزم عام ٩٠ ق.م أمام النبطيين، حلفاؤه القدامى، فهرب إلى القدس. تمرد عليه معارضوه بعد هزيمته فنشبت حرب أهلية استمرت ست سنوات. عارض الكثيرون، وبخاصة الفريسيين، سياسته العسكرية.

للمزيد انظر:

- الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاإنتسيكلويديا هيسرائيليت هكلاليت؛ حداشا - مكيفا)، الجزء الأول، ص ١٢٧-١٢٨. (المترجم)

(٢٢) شلومو شابا. أديب عبرى ولد فى جاليسيا عام ١٩٢٩م. هاجر إلى فلسطين مع والديه عام ١٩٣٦م تلقى دراسته فى تل أبيب. نشر العديد من أعماله فى العديد من الصحف العبرية ومن أهم أعماله القصصية "أناس جدد فى الجبال العالية (أناشيم حداشيم باهارسم هجفوهيم)" و"مكان مجهول الاسم (مكوم سيباين لو شيم)"، ومن أعماله المسرحية "أيام ذهبية (ياميم شيل زاهاف)" التى عرضها مسرح حيفا.

للمزيد انظر:

- ج. كرسل، تاريخ الأدب العبرى فى الأجيال الأخيرة (لكسيكون هسفرות هعقرت بدوروت هاأحرونيم)، الجزء الثانى، ص ٩٠٠. (المترجم)

(٢٣) حايم حيفير: أديب عبرى ولد عام ١٨٩٤م، تلقى تعليما يهوديا تقليديا، عمل فى بداية حياته بالتدريس ثم اشتغل بالكتابة فى الصحافة اليديشية. كان عضوا فى حركة همزراحي. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٣٥م. كتب فى صحيفة "هاأريتس" و"هتسوفيه" التى عمل فيها سكرتير تحرير. نشر مقالات عديدة إلى جانب أعمال أدبية وفنية، كما ساهم فى مجال الترجمة إلى العبرية.

للمزيد انظر:

- ج. كرسل، تاريخ الأدب العبرى فى الأجيال الأخيرة (لكسيكون هسفرות هعقرت بدوروت هاأحرونيم)، الجزء الأول، ص ٧٩١. (المترجم)

(٢٤) دان بن أموتس: أديب عبرى ولد فى بولندا عام ١٩٢٢م. هاجر إلى فلسطين فى طفولته. خدم فى الجيش البريطانى ثم فى الفصائل البحرية لقوات البلماح. نشر مقالات ساخرة فى الصحف التى جمعها فى عدة أجزاء. من أعماله القصصية "أربعة أربعة (أربعا أربعا)". قام بترجمة العديد من الأعمال من اللغات الأجنبية إلى العبرية.

للمزيد انظر:

- أقرأهم شأنان، قاموس الأدب الحديث العبرى والعام (ميلون هسفرות هكلاليت: هعقرت هكلاليت)، ص ١١٤. (المترجم)

(٢٥) ما بام: اختصار للعبارة العبرية "مفليجيت پوعاليم مؤحيديت" والتي تعنى "حزب العمال الموحد". حزب صهيونى تأسس عام ١٩٤٨م بانضمام حركة "الحارس الفتى (هشومير هتسعير)" إلى حركة "اتحاد العمل عمال صهيون (إيحد هعقودا پوعالى تسيون)". يصدر صحيفة "عل همشمر (على الحدود)" لتعبر عن رأى الحزب. شارك فى العديد من الحكومات الائتلافية التى سيرت دفعة أمور الدولة

للمزيد انظر:

- أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيونى (لكسيكون تسيونى)، ص ٢٢٢. (الترجم)

(٢٦) يتسحاق أفشتاين، "مسألة مختفية" (شئيلا نعلما)، دورية هشيلوح، العدد السابع عشر، ١٩٠٧م، ص ١٩٢-٢٠٦.

الفصل الثالث

(١) بنيامين تاموز: أديب عبرى بارز. ولد فى روسيا عام ١٩١٩م. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٤م. كان عضواً فى كيبوتس عين جدى. شارك فى قوات البلماح. ودرس الفلسفة اليهودية والتصوف فى الجامعة العبرية بالقدس وجامعة السربون بفرنسا. كان من مؤسسى جماعة "الكتعانين". عمل فى مجال النحت والنقد الفنى. وأشرف على الملحق الأدبى لصحيفة "هاأريتس". كما عمل مستشاراً ثقافياً فى السفارة الإسرائيلية فى لندن خلال الأعوام ١٩٧١م-١٩٧٥م. من أهم أعماله القصصية "رمال الذهب (حولوت هازاهق)" و"حديقة مغلقة (جان ناعول)" و"ليلة على الضفة الغربية (ليلا عل هجادا همعراثيت)" وغير ذلك. (الترجم)

(٢) حانوخ لفين (١٩١٢م-١٩٨٠م): أديب عبرى. ولد فى روسيا. وانتقل مع أسرته إلى بولندا بعد الحرب العالمية الأولى. هاجر عام ١٩٢٦م إلى فلسطين. وتوفى فى مدينة تل أبيب. نشر لفين العديد من القصص والمسرحيات للكبار والصغار.

للمزيد انظر:

- تامار بر زاهاف، بين حيفيتس الرغبة وحيفيتس الجماد: دراسة فى مسرحيات حانوخ لفين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة تل أبيب، كلية الفنون، قسم الفن المسرحى، أكتوبر ١٩٨٢م. (الترجم)

(٣) حايم جمزو، "تعایش عربى يهودى" (دو كيوم عرقى-يهودى)، هاأريتس، ٧-٨-١٩٧٠م.

(٤) شرجا هار جيل، "إسماعيل وإسحاق، ماكس وحاييم" (يشمعئيل ويتسحاق، ماكس وحاييم)، معاريث، ٩-٧-١٩٧٠م.

(٥) موشيه ديان (١٩١٥-١٩٨١): وزير الدفاع الإسرائيلى خلال حرب أكتوبر ١٩٧٣م. ولد فى فلسطين. قاد بعض عمليات فصائل البلماح الموجهة ضد العرب والبريطانيين. شارك فى الحرب العالمية الثانية حيث قاد كتيبة إسرائيلية عاملة فى الجيش البريطانى ففقد إحدى عينيه فى هذه الحرب. لعب دوراً أساسياً فى العدوان الثلاثى على مصر وفى حرب ١٩٦٧م. وجهت له انتقادات واسعة النطاق بعد الانتصار الذى حققته القوات المصرية عام ١٩٧٣م.

للمزيد انظر.

- د. عبد الوهاب كيالى، موسوعة السياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م، المجلد الثاني ص٦٥٦. (المترجم)

(٦) موشيه ديان، "ديان عن 'ملكة الحمام'" (ديان عل 'ملكات هامبتيا')، معارييف ١٧-٥-١٩٧٠م.

(٧) كلمن بنياميني، "خطوط شخصية الفرد الإسرائيلي والأمريكي والألماني والعربي من منظور الشباب الإسرائيلي" (كافيم لدموت هأدام هيسرائيلي، هأمريكاني، هجرمانى قعرفى بعيناي نوعار يسرائيلي)، دورية مجموت، العدد الرابع، نوفمبر ١٩٦٩م، ص٣٦٤-٣٧٥.

الفصل الرابع

(١) يوم الأرض أحد حلقات المقاومة الفلسطينية ضد سلطات الاحتلال الإسرائيلي. تفجرت أحداث هذا اليوم فى ٣٠/٣/١٩٧٦م على شكل إضراب شامل ومظاهرات شعبية فى جميع القرى والمدن والتجمعات العربية فى فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م احتجاجا على التعسف الصهيونى وسياسة التمييز العنصرى ومصادرة الأراضى. وقد شارك فى أحداث يوم الأرض الشعب العربى الفلسطينى فى المناطق المحتلة عام ١٩٦٧م، وبذلك أصبح يوم الأرض مناسبة وطنية فلسطينية وعربية ورمزا لوحدة الشعب العربى الفلسطينى. ونظر الكثيرون من المحللين إلى هذه المناسبة على أنها إضافة نوعية إلى نضال الجماهير العربية فى فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م، وكانت هزة عنيفة تلقاها المجتمع الإسرائيلى وسلطاته الصهيونية.

للمزيد انظر.

- الموسوعة الفلسطينية، هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق، ١٩٨٤م، المجلد الرابع، ص٦٥٨-٦٥٩. (المترجم)

(٢) حزب ليكود (مفليجيت هليكود): تكتل سياسى تأسس عام ١٩٧٢م من كتلة ججال وأحزاب المركز الحر والقائمة الرسمية وحركة أرض إسرائيل الكبرى، تأسس هذا التكتل لمواجهة حزب العمل الذى ظل يسيطر على سدة الحكم منذ إنشاء دولة إسرائيل. وهو تكتل يمينى يؤمن بالاقتصاد الحر، هدفه استعادة ماتلق عليه الكتابات الصهيونية "أرض إسرائيل الكبرى". فاز عام ١٩٧٧م بعدد من مقاعد الكنيست أكبر مما حصل عليه حزب العمل، مما جعله يشكل الحكومة للمرة الأولى برئاسة مناحيم بيجين، ويرأسه بنيامين نتنياهو فى الوقت الحالى.

للمزيد انظر.

- أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيونى (لكسيكون تسيونى)، ص٢٠٤. (المترجم)

(٣) يوحنان هوفمان، "التطرف فى البلدة؟ نتائج دراسة لعينة من العلاقات بين اليهود والعرب" (هكتسنا بكمپوس؟ ميمتسانى بديكا بديجيم شيل يحاسيم بين يهوديم لعرفيم)، دورية مجقن، العدد ٤٨، يونيو ١٩٨٠م، ص٦٨.

(٤) يوحنا هوفمان وكميل نجار، "الاستعداد لعلاقات اجتماعية طبيعية بين تلاميذ يهود وعرب في المدارس الثانوية" (هنخونوت ليحاسي حيقرا تكينيم بين تلميديم يهوديم لعرفيم بقاتاي سيفير تيخونيم)، دورية عيونيم بحينوخ، العدد ٤٣-٤٤، مارس ١٩٨٦م، ص ١١٣.

(٥) جلعاد مورج، "عاشقون ومطلقون للنار، ملامح العربي في المرأة الأدبية" (أوهاقيم فيوريم، پناي هعارقى بارائى هسفروتى)، ص ١٦.

(٦) سامى ميخائيل: أديب إسرائيلي معاصر. ولد في بغداد عام ١٩٢٦م. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٤٩م. درس الفلسفة والأدب العربي في جامعة حيفا. شارك في هيئات تحرير بعض الصحف التي تصدر في إسرائيل باللغة العربية. نشر عام ١٩٧٤م أولى رواياته بعنوان "متساوون ومتساوون أكثر (شاقيم فشاقيم يوتير)"، وفي عام ١٩٧٥م صدرت له رواية للشباب بعنوان "عاصفة بين النخيل (سوقا بين هدكالييم)" والتي فاز بها على جائزة زنييف. كما صدرت له عام ١٩٧٧م رواية بعنوان "لجوء (حاسوت)". صدرت له أعمال أخرى ترجمت بعضها إلى لغات أجنبية عديدة.

للمزيد انظر:

Israeli authors; the institute for the translation of Hebrew writers; (المترجم)-1996
1998, Ramat Gan, 1993, p 42.

(٧) شمعون بالاس: أديب وناقد أدبي. ولد عام ١٩٢٠م في العراق هاجر إلى إسرائيل عام ١٩٥١م. نشر في العراق قبل هجرته إلى إسرائيل مجموعات قصصية بالعربية. بدأ حياته الأدبية في إسرائيل بالكتابة بالعبرية. من أهم أعماله القصصية "الوريث (هيوريش)" و"المعمل (همعقادا)" و"أمام السور (مول هحوما)" وغير ذلك. (المترجم)

(٨) پنحاس كوهين جن، "الفاعلية" (پعلويوت)، متحف إسرائيل، القدس، ١٩٧٤م.

(٩) أمنون برزيل، "يتسحاق دنتسيجر: الطبيعة كعمل إبداعي" (يتسحاق دنتسيجر: هنوف كيتسير)، هأريتس، ٢٩-٢-١٩٧٧م.

(١٠) يجال تومركين، "الهوية والقومية"، فن النحت في إسرائيل: البحث عن هوية ("زهوت قلو ميوت"، أمانوت هيبسول بيسرائيل: حيبوس هزهوت)، عاموس كينان، محرر، دار نشر تيفين، المتحف المفتوح، ١٩٨٨م، ص ٦٣.

وتشكل عقيدة الاختيار ركنا أساسيا من أركان الدين اليهودي؛ لأن لها أصولا ثابتة فيه وتساهم في بنائه العام. وقد ورد ذكر هذه العقيدة في أكثر من موضع في العهد القديم منها التثنية ١٤:٢ و اللاويين ٤٠:٢٤-٢٦. تؤكد هذه العقيدة على فكرة انفصال اليهود عن الشعوب الأخرى التي يسميهم التراث اليهودي - نتيجة لهذه العقيدة - الأغيار؛ لأنها تمنح اليهودي مكانا فوق البشرية كإنسان في ميثاق مع ربه، لا يشترك فيه غيره من أهل الأديان الأخرى.

للمزيد انظر:

- روجيه جارودي، الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، ص ٤١-٥٣. (المترجم)

(١١) يجال تومركين، خشب وحجارة وقماش في مهب الريح (عتسيم، أقانيم أوفديم بروح)، دار نشر مسادا، جفعاتايم، ١٩٨١م، لا يوجد ترقيم للصفحات.

(١٢) كولاج. عمل مسرحى مكون من عدة مشاهد لاتربطها فكرة واحدة، لها بداية مشتركة ونهاية مترابطة. (المترجم)

(١٣) جرشون شاكيد، "المسرحية كسبيل للحوار الحضارى" (همجازية كديرينغ لهيدبروت، تربوتيت)، دورية باما، العدد ١٠٤، ١٩٨٦م، ص ١٥.

(١٤) ميخال أهارونى، "شاب عربى وسط أسرة يهودية" (ناعار عرفى بمشپاها يهوديت)، دورية بمحنیه جدناع، العدد ٣ (٤٤٩)، نوفمبر ١٩٧٨م، ص ١٥.

(١٥) المرجع السابق، ص ١٦

(١٦) يهودا اللاوى (١٠٧٥-١١٤١). شاعر يهودى عاش فى الأندلس. من أبرز شعراء اليهود فى العصور الوسطى. كتب العديد من القصائد التى تناولت موضوعات صوفية وفلسفية إلى جانب الحنين إلى القدس. من أهم كتبه "الكوزارى" المكتوب فى القرن الثانى عشر باللغة العربية بحروف عبرية، وكان عنوانه فى البداية "الحجة والدليل فى نصره الدين الذليل". أما الذى وضع له عنوان كوزارى فهو يهودا بن تبون الذى ترجمه إلى العبرية. يقع الكتاب فى خمسة فصول.

للمزيد انظر:

- د. عبد الرازق أحمد قنديل، الأدب العبرى الحديث. تاريخه وموضوعاته ورجاله، دار الهانى للطباعة والناشر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٧٣-١٨٥. (المترجم)

الفصل الخامس

(١) الكتابب: حزب ومنظمة عسكرية مسيحية مارونية فى لبنان. (المترجم)

(٢) حركة "كاخ": حركة عنصرية متطرفة أسسها اليهودى المتطرف مائير مارتين كاهانا (١٩٣٢-١٩٩٠) عام ١٩٧١م. دخلت هذه الحركة البرلمان الإسرائيلى "الكنيسيت" فى دورته الحادية عشرة (١٩٨٤-١٩٨٨) من خلال انتخاب مائير كاهانا. حظرت على هذه الحركة خوض انتخابات الدورة الثانية عشر للكنيسيت بسبب مواقفها العنصرية المتطرفة.

للمزيد انظر:

- طاهر شاش، التطرف الإسرائيلى: جذوره وحصاده، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٧م. (المترجم)

(٣) الكنيسيت: هو البرلمان الإسرائيلى. تكون لأول مرة عام ١٩٤٩م بمقتضى القانون الانتقالي، ثم صدر قانونه الأساسى عام ١٩٥٨م. يضم الكنيسيت ١٢٠ مقعدا، ويحوى تسع لجان دائمة. لجنة الكنيسيت، ولجنة الدستور والقانون والقضاء، واللجنة المالية، واللجنة الاقتصادية، ولجنة الشؤون الخارجية والأمن، ولجنة الإدارة الخارجية، ولجنة الخدمات العامة، ولجنة التعليم والثقافة، ولجنة العمل. تجرى انتخابات الكنيسيت كل أربع سنوات، ويمضى دورتين كل عام.

للمزيد عن النظام السياسى الإسرائيلى:

- عيد الوهاب محمد المسيرى، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيرى جديد، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩م، الجزء السابع، ص ٢٢٢-٢٣٢. (المترجم)

(٤) ميرون بنبشنتى، رقص المخاوف، والانتفاضة وحرب الخليج ومسيرة السلام (محول حرادوت، انتفاضة، ميلحيميت همفراتس، تهليخ هشالوم)، دار نشر كيتير، القدس، ١٩٩٢م، ص ٧٧.

(٥) مائير مارتين كاهانا (١٩٣٢-١٩٩٠). متطرف يهودى. ولد فى الولايات المتحدة وهاجر إلى إسرائيل عام ١٩٧١م. كان من أبرز المؤسسين لحركة "اتحاد الدفاع اليهودى (هليجا لهاجانا يهوديت)"، كما أسس حركة "كاخ" عام ١٩٧١م. عرف بمواقفه العنصرية المتطرفة فى المسائل الدينية والصهيونية، حيث دعا إلى إنشاء دولة تعتمد على الشريعة اليهودية وطرد أى شخص غير يهودى من - ما يسميه - "أرض إسرائيل". قتل فى نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية.

للمزيد انظر:

- الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاإنتسيكلويديا هيسرائيليت هكلاليت؛ حداشا - مكيفا)، الجزء الثانى، ص ٢٤٤. (المترجم)

(٦) داليا مانور، "عصام أبو شقرة، صبار فى الأصيل" (عصام أبو شقرة، تسبار بعثسييتس)، دورية استديو، العدد ١١، مايو ١٩٩٠، ص ٢٦-٢٧.

(٧) ديفيد ريف، "فنانون إسرائيليون فى عصر الانتفاضة" (أمانيم يسرائيليم بعيدان هاإنتفاضة)، دورية استديو، العدد ١١، مايو ١٩٩٠، ص ١٤.

(٨) شاريت شاپيرا، "صناعة النسيج، أو كيف اندلعت النار، من أين هبت الريح" (عسيات هتكستيل، أو إيخ پرتسا هاإيش، ميهيخان نشبا هروج)، دورية ستوديو، العدد ٤١، فبراير ١٩٩٢م، ص ٥٩.

(٩) شاول تشرنحوفسكى (١٨٧٥-١٩٤٣). ولد فى روسيا، نشأ فى جو غير دينى. تغنى فى شعره بجمال الطبيعة. عبر فى شعره عن الاتجاه الدنيوى للحركة القومية اليهودية التى تؤكد النضال لتحقيق التشبه بالشعوب الأخرى. ثار فى أشعاره على التزمك والتشدد فى الدين وتعاليمه.

للمزيد انظر:

- محمد فوزى عبد السلام ضيف، شاول تشرنحوفسكى فى الأدب العبرى الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م. (المترجم)

(١٠) تسيفى فلايشر، "ملحنة إسرائيلية فى القاهرة" (ملحينا يسرائيليت بكاير)، دورية موسيقا، العدد ١٣، أبريل ١٩٨٨م، ص ٢٧.

(١١) يورام كنيوك: أديب عبرى. ولد فى فلسطين عام ١٩٣٠م. خدم فى وحدات البلماح أثناء حرب ١٩٤٨م. نشر فى بداية حياته قصصا قصيرة، كانت أول مجموعة قصصية نشرها بعنوان "النازل إلى أعلى (هيوريد لمليه)" عام ١٩٦٣م. ثم صدرت روايته الأولى "حيمو ملك القدس (حيمو ميلبخ يروشاليم)" عام

١٩٦٦. نشر عام ١٩٨٤م رواية "عربي طيب (عارفي توف)" التي تتناول مشكلة الصراع مع العرب، وقد وقع عليها باسم بطلها يوسف شرارة.

للمزيد انظر:

- الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاإننتسيكلويديا هيسرائيليت هكلاليت؛ حداشا - مكيفا)، الجزء الثالث، ص ٢٨٦-٢٨٧ (المترجم)

(١٢) مردخاي شاليث، "العرب كحل أدبي" (هعرقيم كيتارون سيفروتى)، هاأريتس، ٣٠-٩-١٩٧٠م.

(١٣) أنطوان شماس، أرابيسك (عربسكوت)، دار نشر عام عوفيد، تل أبيب، ١٩٨٦م، ص ٧٣.

(١٤) آلا شوحيط، السينما الإسرائيلية. التاريخ والأيدولوجية (هكولنوع هيسرائيلى: ههيسستوريا قهايديئولجيا)، دار نشر بريروت، تل أبيب، ١٩٩١م، ص ٢٢٧-٢٧٠.

(١٥) يهودا (جاد) نثمان، "العربي الطيب هو العربي فى الفيلم السينمائى" (عرقى توف هو عرقى بسيريت)، ملحق معاريف، ٨-٩-١٩٩١م، ص ٨-٩.

(١٦) راحيل نثمان، "أخوة المظلومين" (أحققات هدفوكيم)، دورية كوتيريت ريشيت، العدد ١٢، سبتمبر ١٩٨٤م، ص ٢٨.

(١٧) يهوشوع سوبول: كاتب مسرحى إسرائيلى. ولد عام ١٩٢٩م، صدرت أول مسرحية كتبها عام ١٩٧١م بعنوان "الأيام القادمة (هياميم هبايم)" وتدر حول مشكلة المسنين وقدمت على مسرح حيفا. ومسرحية "روح اليهودى (نيفيش هيهودى)"، و"الجيتو (جيتو)" التي عرضت على عدة مسارح فى أوروبا الغربية. كتب كذلك عدة مسرحيات ساخرة ذات طابع سياسى. يعما الآن المدير الفنى لمسرح حيفا.

للمزيد انظر:

- Gerschon Shaked (editor), Israeli authors; A general Directory, the institute for the translation of Hebrew writers; Ramat Gan, 1993, p 122. (المترجم)

(١٨) شولاميت لايبيد: كاتبة إسرائيلية ولدت عام ١٩٢٤ فى تل أبيب. درست اللغات والدراسات الشرقية بالجامعة العبرية بالقدس. نشرت عدة مجموعات قصصية وكتب للأطفال وروايات عن تاريخ اليهود فى فلسطين. من أهم أعمالها "وادي أونى (جاي أونى)" ورواية "الفخار المحطم (كحيريس هنتشبار)" حصلت على جائزة "المرأة المعاصرة"، كما انتخبت عام ١٩٨٤م رئيسا لرابطة الأدباء العبريين.

للمزيد انظر:

- الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاإننتسيكلويديا هيسرائيليت هكلاليت؛ حداشا - مكيفا)، الجزء الثانى، ص ٢٣٦. (المترجم)

(١٩) أوربيدس (٤٨٠-٤٠٦ ق م): أحد أعظم شعراء التراچيديا اليونان. ألف مايقرب من اثنتين وتسعين مسرحية، لم يبق منها سوى ثمانى مسرحيات. استمد موضوعات مسرحياته من الأساطير اليونانية. رسم شخصياتها بدقة وإحكام بحيث بدت وكأنها رجال ونساء من أهل العصر الذى عاش فيه. ومن أشهر أعماله الباقية "هيلانا" و"أندروماك" و"الكترا" و"أوربست" وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- د. محمد صقر خفاجة، دراسان فى المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ٧٠-١٤٨. (المترجم)

(٢٠) چان پول سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠): روائى وكاتب مسرحى وفيلسوف فرنسى. زعيم المدرسة الوجودية الفرنسية. من أعماله الروائية "الغثيان". ومن أعماله المسرحية "الذباب" و"الأيدى القذرة". ومن أعماله الفلسفية "الوجود والعدم".

للمزيد انظر:

- محمد عبد اله الشفقى (إعداد)، فى المسرح، سلسلة من الشرق والغرب، العدد ١٦٢، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ٨٩-١٠٣. (المترجم)

(٢١) شوش أقيجال، "أكتب نفسى"، شوش أقيجال وهليل ميتلپونكت. حوار "أكتب نفسى" شوش أقيجال وهليل ميتلپونكت. حوار، دورية ستديو، العدد ٣-٤، سبتمبر-أكتوبر ١٩٨٩م، ص ٦١.

(٢٢) يشير المؤلف هنا إلى مسرحية "التناسخ (هديبوك)" التى وضعها المؤلف شلومو زيتجويل رابوبورت - المعروف بكنيته الأدبية ش. أنسكى - باللغة الروسية ثم ترجمها إلى اليديشية، وترجمها إلى اللغة العبرية الشاعر حاييم نعمان بياليك (١٨٧٣-١٩٣٤). وقد ارتبط اسم مسرح هيما - الذى عرض هذه المسرحية - بها. وينظر إلى هذه المسرحية على أنها نقطة بارزة فى تاريخ المسرح العبرى.

للمزيد انظر:

- مندل كوخانسكى، المسرح العبرى (هتيترون هعقرى)، ص ٣٠-٤٠. (المترجم)

(٢٣) زئيف شيف وإيهود يعرى، الانتفاضة، دار نشر شوكان، القدس وتل أبيب، ١٩٩٠م، ص ٣٢٥.

(٢٤) باروخ كيمراينج، "تطوير سياسى بدائى جدا" (بيتوح پوليتى يوتير كمائى)، هاأريتس، ٢-٤-١٩٩٣م.

(٢٥) مدن التطوير "عياروت بيتوح": أحد أشكال المستوطنات فى إسرائيل. قصد بإنشائها جذب المستوطنين بعيدا عن مناطق الكثافة السكانية فى السهل الساحلى واستيعاب المهاجرين الجدد الذين لا يرغبون فى العمل فى الزراعة. كما وجه إليها المهاجرون الجدد الذين لا تتوفر لديهم رؤوس أموال والذين لا يجدون من يساعدهم فى إيجاد عمل، وكذلك المهاجرون الذين تنقصهم الخبرة الفنية.

للمزيد انظر:

- محمد أحمد صالح حسين. الكيبوتس فى المسرحية العبرية الحديثة - دراسة فى الشكل والمضمون (١٩٤٠-١٩٦٧)، ص ٩-١٠. (المترجم)

(٢٦) يلمح المؤلف هنا إلى أن الجيل الأول من الفلسطينيين - أى الآباء - الذين عاشوا أحداث حرب ١٩٤٨م وقيام دولة إسرائيل قبل الاحتلال سلموا به ولم يقاوموه. وهذا الكلام يجافى الحقيقة ولا يتطابق مع أحداث التاريخ؛ لأن حركات المقاومة الفلسطينية ضد العصابات الصهيونية قبل قيام الدولة وضد قوات الاحتلال الإسرائيلى بعد قيام الدولة كانت ومازالت مستمرة حتى الآن. أى أن الكفاح والجهاد ضد القوات الصهيونية بدأ مع جيل الآباء واستمر مع جيل الأبناء بعدما زرع فيهم الآباء بذور الجهاد والكفاح،

وسيستمر هذا الكفاح مع جيل الأحفاد إلى أن يتحرر تراب فلسطين من قوات الاحتلال الصهيوني.
(المترجم)

(٢٧) عيتير أورنان وإيتمار لوريا، "محصنون من أول وهلة - مصادر نفسية للصمت" (موجانيم لختورا - مكوروت پسيخولوجيم شيل هشتيكا)، فى كتاب "كلام عن الصمت. صمت المجتمع الإسرائيلى على أحداث الانتفاضة" (أميروت عل شتيكا، شتيكاتا شيل هيثيرا هيسرائيلى لنوخاح إيروعاى هاانتفادا)، حجيت جور (محررة)، الناشر مركز السلام، تل أبيب، ١٩٨٩م، ص٩٧-١٠٢.

(٢٨) إسحاق بن نير: ولد عام ١٩٢٧م فى موشاف "كفار يهوشوع"، ودرس بجامعة تل أبيب. من أهم أعماله القصصية "غروب قروى (شكيعا كفرية)"، و"الرجل من هناك (هايش مشام)". ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات.

للمزيد انظر:

- سمير فرحات شحاتة، رؤية إسحاق بن نير للمجتمع الإسرائيلى من خلال أعماله الأدبية ١٩٦٧-١٩٨٧، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٩٢م. (المترجم)

(٢٩) وقائع جلسة مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات فى الثانى من سبتمبر ١٩٨٥م (پروتوكول يشيقات همليئا شيل هموعاتسا لبيكورييت سراتيم أومحزوت، مياها-٢ بسبتمبر ١٩٨٥).

(٣٠) يلمح المؤلف هنا إلى أن الدين الإسلامى يكبت المرأة ويقهرها، ويتبنى فى هذا الصدد رؤية المستشرقين التى تفيد بأن المرأة المسلمة أسيرة الرجل وأمته لاتتمتع بأى حقوق أو حريات، وليست لها شخصية مستقلة عن الرجل، واتهمت كذلك فى عقلها بأنها فى وضع عقلى متخلف فهى جاهلة غير متعلمة، وهى عضو عاطل داخل المجتمع المسلم طالما أنها لاتتمتع بحقوق الرجال والأنشطة المتاحة للمرأة فى الغرب. ويرد المؤلف كل هذه المظاهر السلبية لوضع المرأة إلى الدين الإسلامى المسيطر على المجتمعات الإسلامية. والحقيقة هى أن الإسلام كرم المرأة فى كل وظائفها فى المجتمع كأم وزوجة وأخت وابنة، وقد ضمن لها الإسلام حقوقها كاملة فى شئون الزواج والطلاق والميراث. وحمتها الشريعة الإسلامية من خلال الأحكام والتشريعات التى تضمن لها حقوقها مع الرجل على كل المستويات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والعاطفية. والمرأة فى الإسلام إنسانة مستقلة ومسئولة مسئولية دينية ومدنية كاملة. وقد اعترف الإسلام لها بكرامتها الكاملة وشخصيتها المستقلة عن الرجل.

للمزيد انظر:

- د. محمد خليفة حسن أحمد، الآثار السلبية للفكر الاستشراقى فى المجتمع الإسلامى، رسالة المشرق، نشرة دورية محكمة تصدر عن مركز الدراسات الشرقية - جامعة القاهرة، الأعداد من الثانى ١٩٩٤م إلى الأول ١٩٩٥م، المجلد الثالث والرابع، ص٤٦-٥٨. (المترجم)

الفصل السادس

(١) وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦): كبير الشعراء الإنجليز، كان ممثلاً ومؤلفاً مسرحياً. سبر في مسرحياته أغوار النفس الإنسانية وحللها في بناء متناسق، مما جعل أعماله أشبه بالسيمفونيات الشعرية. من أشهر أعماله: "تاجر البندقية" و"روميو وجوليت" و"يوليوس قيصر" و"هملت" و"عطيل" و"ماكبت" و"الملك لير". قدم شكسبير صورة نمطية للشخصية اليهودية ممثلة في شخصية شايلوك في مسرحية "تاجر البندقية". ونجد الصورة النمطية للشخصية اليهودية في أعمال أدبية عالمية أخرى مثل: شخصية "باراباس" في مسرحية "يهودي مالطة" للكاتب "كريستوفر مارلو" وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: دراسة تحليلية للدراما أشكالها وتطورها، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٨٨-١١٧. (المترجم)

(٢) كلمان بنياميني، "صورة العربي لدى الشباب الإسرائيلي - ماذا تغير خلال ١٥ عاماً" (ديموى هعارفى بعينى نوعار يسرائيلى - مما نشتنا بميشيخ ١٥ شاتا)، دورية عيونيم بحينو، العدد ٢٧، أكتوبر ١٩٨٠م، ٦٥-٩٤.

(٣) راحيل: شاعرة يهودية تكتب بالعبرية. ولدت في روسيا عام ١٨٩٠م. تلقت تعليماً يهودياً تقليدياً. وهاجرت مع أسرته إلى فلسطين عام ١٩١٩م. عملت في الزراعة داخل المسنوطات. أصيبت بمرض السل وماتت متأثرة به عام ١٩٢١م. واتسمت أشعارها - نتيجة ظروف حياتها العامة وخاصة مرضها - بطابع الحزن واليأس وخيبة الأمل.

للمزيد انظر:

- نعيم عرايدى، نافذة على الأدب العبرى الحديث، ص ٣١-٣٧. (المترجم)

(٤) جرشون شاكيد، "المسرحية كسبيل للحوار الحضارى"، ص ١٥.

(٥) إيهود بن عيزير، "العربى الذى يعيش داخلك" (هعرقى هحاي بكربيا)، دورية عيتون ٧٧، العدد ٨٨-٨٩، مايو يونيو ١٩٨٧م، ص ٢٢.

(٦) بن عمى فاينجولد، "مياه الأعماق الضحلة" (ماى تهوم رودييم)، يديعوت أحرونوت، ٢١-٢-١٩٨٧م.

الفصل السابع

(١) جرشون شاكيد، "مضطهدون؟ مضطهدون؟" (رودفيم؟ نردافيم؟)، فى كتابه: ليس هناك مكان آخر (إين مكوم آحير)، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، تل أبيب، ١٩٨٨م، ص ٧٧.

(٢) سامى سموحا، "السياسة القائمة والبديلة المطبقة تجاه عرب إسرائيل" (مدينيوت كيميت فالترناتيفيت كلايى عرفى يسرائيل)، دورية مجموت، العدد ٢٦، سبتمبر ١٩٨٠م، ص ١٦.

للمزيد انظر:

- د. زين العابدين محمود حسن أبو خضرة، الأدب العبرى الحديث: السمات والخواطر، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٤١-٥٠. (المترجم)

(١١) يهودا ليف جورديون (١٨٢٠-١٨٩٢): شاعر يهودى يكتب بالعبرية، ويعد أبرز أديب ظهر في مرحلة التنوير اليهودية (هسكالا) من حيث شاعريته وجودة إنتاجه الأدبي. ولد في فيلينا، وتلقى تعليما يهوديا تقليديا. كتب أولى قصائده عام ١٨٥٦م. من أهم أعماله "حب داود وميخال (أهاثت دافيد أوميخال)"، و"أمثال يهودا (مشلاى يهودا)" و"أغاني يهودا (شيراي يهودا)" وغير ذلك.

للمزيد انظر.

- أحمد عبد اللطيف حماد، يهودا ليب جورديون: حياته وعصره وشعره، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عين شمس، ١٩٨٢. (المترجم)

(١٢) أحاد هعام (١٨٥٦-١٩٢٧): الكنية الأدبية للمفكر الصهيونى أشير جينزبرج. يتزعم أحاد هعام تيارا رئيسيا فى الصهيونية وهو تيار الصهيونية الروحية. ولد فى أوكرانيا وتلقى تعليما يهوديا تقليديا. ويقوم تيار الصهيونية الروحية الذى يتزعمه على ضرورة إحياء اليهودية قبل الإحياء القومى والعودة إلى صهيون. من هنا كان هجومه على تيار الصهيونية السياسية الذى تزعمه تيودور هرتسل.

للمزيد انظر.

- أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيونى (لكسيكون تسيونى)، ص ١٦. (المترجم)

(١٣) عيد الشجرة أحد الأعياد اليهودية التى يرى المتدينون أنه لا يحتفل به إلا فى فلسطين فقط. ويطلق على هذا العيد "عيد رأس السنة للأشجار" وهى ترجمة للعبرة العبرية 'روش هشانا لا إيلانوت'، كما يطلق عليه أيضا "عيد الفرس" وهى ترجمة عبرية للعبرة 'حاج هنتيعوت'. يحتفل بهذا العيد فى السادس عشر من شهر شباط. يحرم الصوم فى هذا العيد. ويكتسب هذا العيد دلالة خاصة لدى المتصوفة اليهود حيث تكتسب الشجرة فى رؤيتهم للكون معنى خاصا. ويحتفل الأشكناز بهذا العيد بتناول أنواع معينة من الفواكه خاصة التى تزرع وتثمر فى فلسطين.

للمزيد انظر:

- دقورا والحاخام مناخيم هكوهين، الأعياد والمناسبات (حاجيم أوموعاديم)، دار نشر كيتير، القدس، ١٩٨٠م، الجزء الخامس، ص ٨٩-١٢٨. (المترجم)

(١٤) دان بن أموتس، قصص أبو نيمر (سيپورى أبو نمر)، دار نشر متسينوت - زمورا بيتان، ١٩٨٢م، ص ١٥٥.

(١٥) يتسحاق ليفقوش پيريتس (١٨٤٢-١٨٨٥): ولد فى روسيا لأسرة فقيرة. تلقى تعليما يهوديا تقليديا. أسس مجلة "الفجر (هشاحار)"، ليعبر من خلالها عن آرائه التى تعارض التزمى الدينى الذى يحول دون الاقتراب من المجتمع والثقافة الأوربية. من أشهر أعماله روايته "التائه فى دروب الحياة (هتوعيه بداركاي هحاييم)" فى أربعة أجزاء، و"دفن حمار (كفورات حامور)" و"جزاء الصالحين (جمول هيشيرين)" و"التركة (هيروشا)" وغير ذلك.

للمزيد انظر.

- د. زين العابدين محمود حسن أبو خضرة، الأدب العبري الحديث السمات والخواطر، ص ٥١-٥٤. (المترجم)

(16) Robert Ezra Park, Race and Culture, Collier-Macmillan, 1964, p 573-376.

(١٧) حنان حيقير، "القضاء على مواطن الضعف" (لهكوت بعكبو شل أخيلس)، دروية أليبايم، العدد الأول، يونيو ١٩٨٩م، ص ١٨٦-١٩٣

(١٨) داني روبنشتاين، احتضان التينة، "حق العودة" للفلسطينيين (حيبوك هتتيا، "رخوت هشقوت" شيل هفلسطينيم)، دار نشر كيتير، القدس، ١٩٩٠م، ص ١١٥-١٢١.

(١٩) دافيد جروسمان. ولد عام ١٩٥٤م في القدس درس الفلسفة والمسرح في الجامعة العبرية بالقدس بدأ ينشر أعماله عام ١٩٨٠م في دورية "سيمان كريئا". فاز بالعديد من الحوائز الأدبية في إسرائيل منها جائزة الجامعة العبرية وجائزة نيومان وغير ذلك. من أهم أعماله 'انظر مادة الحب (عايين عيربخ أهاقا)' و'راتس' و'ابتسامة الجددي (حيوخ هجدي)' و'الزمن الأصفر (هزمان هتسهووث)' وغير ذلك.

للمزيد انظر

- Gerschon Shaked (editor), Israeli authors; A general Directory, the institute for the translation of Hebrew writers; Ramat Gan, 1993, p 57.

الفصل الثامن

(١) جرشون شاكيد، "مضطهدون؟ مضطهدون؟" (روديميم؟ نرداقبم؟)، في كتابه ليس هناك مكان آخر (إين مكوم أحيير)، ص ٧٧.

(٢) جيلا رمز راوخ، 'شخصية العربي في القصة الإسرائيلية' (دموت هعرقى بسيبوريت هعقرت)، وقائع المؤتمر العالمي التاسع للعلوم اليهودية، الناشر هاإيجود هعولامي لمداغاي هيهودوت، القدس، ١٩٨٧م، ص ٣٩٩.

(٣) ش. ن. أيزنشترت، المجتمع الإسرائيلي وتحولاته (هحقرا هيسرائيليت بتموروتيهها)، دار نشر ماجنس، القدس، ١٩٨٩م، ص ١٠٧.

(٤) عاموس أيلون، الإسرائيليون - مؤسسون وأبناء (هيسرائيليم - ميسديم أوقانيم)، دار نشر شوكان، القدس وتل أبيب، ١٩٧٢م، ص ١١١.

(٥) بيرل كتسنلسون (١٨٨٧-١٩٤٤) صحفى وزعيم صهيونى. ولد فى روسيا. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٩م ضمن أفراد موجة الهجرة اليهودية الثانية. كان شخصية بارزة على المستوى الصهيونى بين المستوطنين الصهاينة فى فلسطين. أسس صحيفة داقار ورأس تحريرها حتى مات.

للمزيد انظر:

- أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيونى (لكسيكون تسيونى)، ص ١٩٨. (المترجم)

(٦) جرشون شاكيد، "مضطهدون؟ مضطهدون؟" (رودفيم؟ نردافيم؟)، في كتابه: ليس هناك مكان آخر (إين مكوم آحير)، ص٧٧.

(٧) يوعاز عفرون، "خطير لكنه مطبق" (حريف أقال مجوشام)، يديعوت أحرונوت، ١٢-٦-١٩٧٨م.

(٨) أرييه شاليف، الانتفاضة - الأسباب والخصائص والتداعيات (هانتفاضا - هسيبوت، همأفيتيم، قههشلاخوت)، دار نشر فقيروس، تل أبيب، ١٩٩٠م، ٤١-١٩.

الفصل التاسع

(١) بنى موريس، نشأة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين (١٩٤٧م-١٩٤٩م) (ليدتا شيل بعاياات هيليتيم هفلسطينيم (١٩٤٧-١٩٤٩))، دار نشر عام عوفيد، تل أبيب، ١٩٩١م، ص٣٩٦.

(٢) إسراييل زنجويل (١٨٦٤-١٩٢٦): روائي يهودي إنجليزي وزعيم صهيوني. ولد في لندن وتزعم النشاط الصهيوني في إنجلترا. أسس "الاتحاد الصهيوني الإقليمي (هستدروت هتريتورياليسيتيت هيهوديت)"، ولكنه حل عام ١٩٢٥. عرف بأعماله التي تعالج شئون اليهود. ومن أهم أعماله "حالمو الجيتو" و"أطفال الجيتو" و"ماسي جيتوية".

للمزيد انظر:

- أفرايم ومناحم تلمي، القاموس الصهيوني (لكسيكون تسيوني)، ص١٥٢. (المترجم)

(٣) أهرون ميجيد، "استيطان غالي جدا" (هتيشقوت يكارا منود)، داغار، ١٥-٦-١٩٧٩م.

(٤) ايهود بن عيزير، "محتلون ومحاصرون، دراسات في الأدب الإسرائيلي المعاصر" (پورتسيم قنيسوريم، عيونيم بسفروت هيسرائيليت هتسعيرا)، دورية كيشيت، العدد العاشر، ١٩٦٨م، ص١٣٦.

(٥) عاموس أيلون، الإسرائيليون - مؤسسون وأبناء (هيسرائيليم - ميسدبم أوفانيم)، ص٢٧٨.

(٦) "مونولوج شيل داني هوروفيتس" (حوار ذاتي لداني هوروفيتس)، هعولام هازد، ٤-١-١٩٧٨م.

(٧) تسقى سوغال، الرحلة من البلاد الآمنة (هماساع من هاأريس هموفنحات)، دار نشر عام عوفيد، تل أبيب، ١٩٩٠م، ص٥٧.

(٨) ببتار، اختصار للعبارة العبرية 'بريت يوسف نرومبلدور' التي تعني بالعربية "منظمة يوسف نرومبلدور"، أسسها الصهيوني المتطرب زئيف جانوينسكي (١٨٨٠-١٩٤٠) ناسر اول فرغ ليذد المنظمه عام ١٩٢٣م وأنشأ أعضاء هذه المنظمة مجموعة من المستوطنات الزراعية من سلسلة

للحديث انظر

- ارييه ومناحم تلمي، القاموس الصهيوني (لكسيكون تسيوني)، ص١٥٢. (المترجم)

الفصل العاشر

(١) مسرح القسوة: يرمى هذا الاتجاه المسرحي - كما عرفه صاحبه المخرج والمؤلف الفرنسي أنطوان آر تو (١٨٩٦-١٩٤٨) - إلى إغراق المتفرج في جو أشبه بجو الطقوس الدينية، إلا أنه في المسرح يتكون من الحركة والإيماء والضوء والصورة والإيقاع والصوت. وذلك بهدف تحريك وإقلاق أعمق وأدق غرائز هذا المتفرج وانفعالاته المكثومة في اللاشعور عنده. فقد أحس بأن البناء اللفظي في المسرح الأدبي التقليدي، غالبا ما يجذب العقل الواعي في المتفرج، بينما يهمل اللاوعي عنده. وعلى هذا حاول آر تو أن يقلل من أهمية "الكلمة" إلى القدر الذي أصبح فيه مجرد رمز أو فكرة.

للمزيد انظر

- د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤م، ص ٢٢٣-٢٢٤. (المترجم)

(٢) "البروفيسر ليفوڤيتس يعتبر سياسة إسرائيل في لبنان سياسة يهودية نازية" (بروف ليفوڤيتس مخنيا إيت مدينيوت إسرائيل بلقانون يهودو-ناتسيت)، يديعوت أحروثوت، ٢١-٦-١٩٨٢.

(٣) دان الماجور شاعر عبري ولد عام ١٩٢٥م. يكتب، إلى جانب الأشعار، الأغاني ويؤلف برامج ساخرة ومترجم. نشر مقالات عن الشعر العبري في العصر الوسيط والمسرحية العبرية وأعمال برديتشفسكي.

للمزيد انظر

- الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاإنتسيكلويديا هيسرائيليت هكلالت؛ حداشا - مكيفا)، الجزء الأول، ص ٤٠٣. (المترجم)

(٤) أدولف إيزمان (١٩٠٦-١٩٦٢): قائد نازي اتهمته إسرائيل بأنه المسئول التنفيذي عن إبادة ستة ملايين يهودي في أوروبا. كان ضابطا من ضباط النخبة في الجستابو. فر بعد الحرب العالمي الثانية إلى الأرجنتين ولكن المخابرات الإسرائيلية عثرت عليه وخطفته إلى إسرائيل عام ١٩٦٠م حكمت عليه المحاكم الإسرائيلية بالإعدام ونفذت فيه الحكم عام ١٩٦٢م.

للمزيد انظر:

- د. عبد الوهاب كيالي، موسوعة السياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م، المجلد الأول ص ٤٢١. (المترجم)

(٥) دان الماجور، "أنا نادم" (أني منحاريت)، دورية يروشالايم، ١٦-١٢-١٩٨٨م.

(٦) أفوت شورون هو الكنية الأدبية للشاعر يحيئيل فرلموبار. ولد عام ١٩٠٤م في أوكرانيا. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٥م. استمد موضوعات أعماله الساخرة من طرد العرب من فلسطين وأحداث النازي التي وقعت لليهود في أوروبا، فعنبر ذلك "نكبة مشتركة". أراد يشورون أن يخلق أسلوبا شعريا جديدا من خلال استخدام كلمات يديشية وعربية، ومن خلال استخدام لهجة الشارع مع تعمد الوقوع في بعض الأخطاء اللغوية.

للمزيد انظر:

- الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاإنتسيكلويديا هيسرائيليت هكلاليت؛ حداشا - مكيفا)،
الجزء الثاني، ص ١٢٨. (المترجم)

(٧) داليا رابيكوفيتش؛ شاعرة إسرائيلية معاصرة، ولدت عام ١٩٣٦م في رامات جان. درست في الجامعة
العبرية بالقدس. نشرت أولى قصائدها في دورية "أورلوجين". من أهم دواوينها الشعرية "حب البرتقال
(أهافات تاويح زاهاف)" (١٩٥٩م) و"شتاء قارص (حوريف كاشيه)" (١٩٦٤م) و"الكتاب الثالث (هسيفير
هشليشي)" (١٩٦٩م) وغير ذلك. كتبت العديد من الأشعار للأطفال وترجمت العديد من الكتب عن
الإنجليزية.

للمزيد انظر:

- نعيم عرايدي، نافذة على الأدب العبري الحديث، ص ١٣٠-١٣٥. (المترجم)

(٨) دود ريف، "قنانون في عصر الانتفاضة" (أمانيم بعيديان هاانتفاضة)، دورية ستديو، العدد ١١، مايو
١٩٩٠م، ص ١٥.

(٩) يتسحاق زامير، "حقوق المواطن وأمن الدولة" (زخويوت هاأدام أوفيتاحون همدينا)، دورية مشپتيم، العدد
١٩، مايو ١٩٨٩م، ص ١٨.

(١٠) شوش فايتس، "فطر السم، المانيا على سبيل المثال" (پقريات هاراعال، جرمانيا كماشال)، دورية تيل
أقيف، ١٨-٥-١٩٨٩م.

(١١) حاييم جورى؛ شاعر عبري. ولد في فلسطين عام ١٩٢٣م. خدم في قوات البلماح وشارك في حرب
١٩٤٨م. درس الآداب بالجامعة العبرية بالقدس. وعمل في هيئة تحرير "داقار" و"لرحاف". من أهم دواوينه
الشعرية "زهور نارية" (١٩٤٩م)، و"قصائد الختم" (١٩٥٣م) و"وردة الرياح" (١٩٦٠م) وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- نعيم عرايدي، نافذة على الأدب العبري الحديث، ص ٨٩-٩٤. (المترجم)

(١٢) شريت فوكس، "أخرج أيها الجمهور" (كاهاال حوتسا)، معاريف، ١٢-١-١٩٨٤.

(١٣) ميخائيل هندلزلتس، "مشاهدون ومتعاونون" (تسوفيم أومشاتفى پعولا)، هاأريتس، ٤-١٠-١٩٩١.

الملاحق

الملحق الأول

قائمة بالعروض والنصوص المسرحية الواردة في الكتاب

- ١٩١١ م دافيد شمعونوفيتس (شمعوني)، "ليلة في الكرم" (ليلا بكيريم) ، في كتابه "الوطن" (موليديت) ، دار نشر مسادا، تل أبيب، ١٩٥٥م، ص ٥١-٩٣.
- ١٩١٢ م ل. أ. أريئيلي (أورلوف)، "الله كريم" دورية "بيشيفون"، تل أبيب، دافير. ١٩٩٠م، ص ١٧٧-٢٨٤. (عرضت نسخة من مسرحية "الله كريم" في مهرجات عكا المسرحي عام ١٩٨٢م).
- ١٩١٥ م تشيلا كومركر، "العهد الرابع" (هبريت هرقيعيت)، دورية بهشيلوح، العدد الثاني عشر، ١٩١٠م-١٩١٢م، ١٤-٢٢، ١٠٦-١١٥، ١٩٣-٢١٠، ٣٢٠-٣٣٠.
- ١٩١٨ م حاييم سورير، "لأول مرة" (لارشونا)، دورية بأداما، العدد الثاني، ١٩٢٠م، ص ٢٨٧-٣١٦.
- ١٩٢٨ م ف. كرشنينيكوف، "يعقوب راحيل" (يعقوف قراحيل)، أعتها للمسرح وترجمها: أقرأهام شلونسكي، وأخرجها موشيه هليثي، وعرضت على مسرح أوهيل.
- ١٩٢٩ م موشيه فوجال، "حكاية محامي" (معسيه بعوريخ -دين)، دار نشر همحبير، ١٩٢٩م.
- ١٩٣٢ م يعقوف آ. يافيه، "النبع" (همعيان)، دار نشر متسفيه، تل أبيب، ١٩٠٢م.
- ١٩٣٦ م ش. شالوم، "طلقات نار على الكيبوتس (دان الحارس)" (يريروت عل هكيبوتس "دان هشومير")، دورية كتافيم، العدد السابع، تل أبيب، دار نشر يقنيه، ١٩٧٦م، ١٤٥-١٩٧.
- ١٩٣٧ م موشيه فوجال وبهري أفرايم، "أصحاب الصبار - قصص وصور من الواقع اليهودي الصهيوني في فلسطين" (بعلاي تسبار - سيپوريم وتسيوريم مههقاي هاأريتس يسرائيلي)، تل أبيب، دار نشر محابير، ١٩٠٧م ٩٣-١٠٤.

- ٧-١٩٢٨م شولاميت بتدورى، "المحاكمة" (همشپات)، إخراج ليئوفولد ليندبرج، "المسرح اليد يشى الوطنى"، كما عرضت أيضا فى برلين على مسرح "برلينر كولتوربوند" ١٩٣٨م، كما عرضت أيضا فى نيويورك عام ١٩٣٩م.
- شولاميت بتدورى، "المحاكمة" (همشپات)، وارسو، دار نشر كواوپراتيف هشمورى همركازى، ١٩٣٩م.
- ١٩٤١م يتسحاق عوفير، "الْمُنْقَذُونَ" (جنوليم) دورية كفار عتا، دار نشر هسفرىا عل شيم يعقوف زندباك، ١٩٤١م.
- ١٩٤٢م يهوشوع بر يوسيف، "العجوز" (هزاكين)، حيفا، دار نشر، مفلجيت پوعالى إريتس يسرائيل، فرع حيفا، ١٩٤٢م، ٧٥-٥٧.
- ١٩٤٢م إيتمار بن-حور، "القسم الذى حُنت" (هشقوعا شحوللا) دورية بشعايرم نعوليم، القدس، دار نشر رؤوقين ماس، ١٩٤٢م، ٣٥-١.
- ١٩٤٢م أهارون فولاك، "نير أقيزروع"، تل أبيب، دار نشر همحابير، ١٩٤٢م.
- ١٩٤٥م ماكس برود، ش. شالوم، "دان الحارس" (دان هشومير)، أوبرا للمعد مارك لقرى، وإخراج موشيه هليقى، أعد رقصاتها جرتروود كراوس، وعرضت فى "هاأوبرا هاإريتس يسرائيليت هعماميت".
- ١٩٤٧م موشيه تفنكين، "المنطقة التى خلف الوادى" (هشيتاح معيثير لوادى)، دورية بمفنيم، العدد الثانى عشر، المجلد الرابع، أكتوبر ١٩٤٧م، ٦٧٨-٦٤٧.
- ١٩٤٩م موشيه شامير، "الكيلو متر ٥٦"، دار نشر سفريات پوعاليم، مرحاقيا، عرضها مسرح الهواة فى القدس الذى يحمل اسم "أوروت"، أخرجها موشيه عميئيل عام ١٩٥٥م.
- ١٩٤٩م يجال موسينزون، "فى صحارى النقب" (بعرقوت هنيجيف)، إخراج شمعون فينكل، على مسرح هبيما.
- يجال موسينزون، "فى صحارى النقب" (بعرقوت هنيجيف)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٩م.
- ١٩٥٠م ناتان شاحام، سيصلون غدا (هيم ياجيعو ماحار)، إخراج يوسيف ميلو، عرضت على مسرح الكامرى.
- ناتان شاحام، سيصلون غدا (هيم ياجيعو ماحار)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٤٩م.
- وعرضت هذه المسرحية مرتين أخريين: المرة الأولى على مسرح "بيمات هكيبوتس" للمخرجة شولاميت بتدورى، والمرة الثانية على مسرح الكامرى عام ١٩٧٣م للمخرج ميلو.

- نشرت نسخة عام ١٩٧٣م المختلفة عن نسخة عام ١٩٥٠م فيما يتعلق بـ"الموضوع العربي" في دورية "هبيما"، العدد ٥٦، شتاء عام ١٩٧٣م، ٣-٢٥.
- ١٩٥٦م موشيه شامير، "حرب أبناء النور" (ملحيميت بنى أور)، إخراج جرشون فلوتكين، وعرضت على مسرح الكامري.
- موشيه شامير، "حرب أبناء النور" (ملحيميت بنى أور)، تل أبيب، دار نشر أور-عام، ١٩٨٩م.
- ١٩٥٧م موشيه حيكيس، "أحراش الغابة" (حوشات هشمما)، في كتاب "٧ مسرحيات" (٧ محازوت)، تل أبيب، دار نشر مسادا، ١٩٥٧م، ١٢٣-١٦٣.
- ١٩٥٨م موشيه شامير، "أساطير اللد" (أجادوت لود)، إخراج شموئيل بونيم، وعرضت على مسرح هاكامري.
- موشيه شامير، "من أساطير اللد" (مأجادوت لود)، مرحاقيا، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٥٨م، ٣١-١٣٤.
- ١٩٥٨م حانوخ بر توف، "سنة أجنحة للفرد" (شيش كناقيم لإيحاد)، إخراج أفراهام نينيف، وعرضت على مسرح هبيما.
- ١٩٥٨م موشيه عميئيل، "رمانة بين القلوب" (ريمون بين هلقثوت)، تل أبيب، دار نشر هيدير، ١٩٦٨م.
- ١٩٦١م دان بن أموتس وحاييم حيفير، "أمثال العرب" (مشلاي عاراف)، إخراج شموئيل بونيم، وعرضت على مسرح الحمام.
- ١٩٦١م دان بن أموتس وحاييم حيفير، "قنبلة موقوتة" (پتساتسات هزمان)، إخراج شموئيل بونيم، وعرضت على مسرح الحمام.
- ١٩٦٢م موشيه شامير، "الليلة للرجل" (هليلا لايش)، إخراج يوسيف ميلو، وعرضت على المسرح البلدي بحيفا.
- موشيه شامير، "الليلة للرجل" (هليلا لايش)، دورية "تيناترون"، العدد ٦، يونيو-يوليو ١٩٦٢م، ٤٥-٦٣.
- ١٩٦٥م يعقوف بر ناتان، "الحى" (هشخونا)، إخراج يوسيف رودين، عرضت على مسرح هبيما.
- ١٩٦٥م شلومو شابا، "أيام ذهبية" (ياميم شيل زاهاف)، إخراج يوسيف ميلو، وعرضت على المسرح البلدي بحيفا.
- شلومو شابا، "أيام ذهبية" (ياميم شيل زاهاف)، دورية "تيناترون"، العدد ١٦، يونيو-يوليو ١٩٦٥م، ١٩-٤٥.

- ١٩٦٥ م يجال موسينزون وبيتر دانقير، "أمسية سعيدة في حديقة أفاث" (عيريف مؤشار بيارك أفاث)، إخراج ديقيد لقين، عرضت على المسرح البلدى حيفا.
- ١٧-٣٥. يجال موسينزون وبيتر دانقير، "أمسية سعيدة في حديقة أفاث" (عيريف مؤشار بيارك أفاث)، دورية "تيتاترون"، العدد ١٥، أبريل-مايو ١٩٦٥ م، ١٧-٣٥.
- ١٩٦٧ م نسيم ألونى، "العفريت" (هشيد)، ضمن برنامج سينما جشاش، إخراج نسيم ألونى.
- أقراهام ديشيه (فشنل) معد، "مقتفى الأثر الشاحب - الكتاب الذهبى" (جشاش حيفار - سيفير زاهاف)، تل أبيب، ١٩٧٥ م، ٦٦-٧٠.
- ١٩٦٩ م دان الماجور، "قدسى" (يروشاليم شيلى)، إخراج يوثال زيلبرج، عرضت على مسرح الخان بالقدس.
- ١٩٧٠ م دان الماجور، "امراتان" (شتاى ناشيم)، إخراج يوثال زيلبرج، وإنتاج مريام عتسيونى.
- ١٩٧٠ م حانوخ لقين، "ملكة الحمام" (ملكات هاإمپاتيا)، إخراج ديقيد لقين، عرضت على مسرح الكامرى.
- حانوخ لقين، "ماذا يهم العصفور" (ما إيفخفات لتسيپور)، تل أبيب، دار نشر سيمان قريئاً فهكيپوتس همؤحاد، ١٩٨٧ م، "سمتوخا"، ٨٠-٨١.
- ١٩٧٠ م يتسحاق ناقون، "بستان سفارادى"، إخراج يوسيف ميلو، عرضت على مسرح بيموت.
- يتسحاق ناقون، "بستان سفارادى"، دورية باما، العدد ١٢٦، ١٩٩١ م، ٥-٦.
- ١٩٧٠ م محمد وتد، "التعايشن حديث للعرب" (دو-كيوم، سيح عارقيم)، إخراج نولا تشلتون، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢.
- ١٩٧٢ م كوڤى نيڤ وأفرايم سيدون وب، ميخائيل، "كيف نبذو" (إيخ أنو نرئيم)، إخراج عدنا شقيت، عرضت فى نادى مسرح بيموت.
- ١٩٧٣ م إيلان رونين ومايكل الپردس، إعداد مسرحى وإخراج لمقابلات صحفية أجراها دان مرجليت وماتاي جولان، "مدينة واحدة" (عير أحات)، عرضت على مسرح الخان بالقدس.
- ١٩٧٣ م مريام كينى، "العودة" (هشيڤا)، إخراج عويد تئومى، عرضت على مسرح الكامرى رقم ٢.

- (نشرت نسخة أخرى عام ١٩٧٥م).
- ١٩٧٤م هليل ميتلپونكت، "الأمل الأخير لشارع نحماني" (هتكفا هأحرونا شيل رحوف نحماني). إخراج هليل نئمان، عرضت على مسرح البلدي بحيفا، المسرح رقم ٢.
- ١٩٧٤م يهوشوع سوبول، "سيلفستر ٧٢" إخراج نولا تشلتون، عرضت على مسرح البلدي بحيفا، المسرح رقم ٢.
- ١٩٧٥م مريام كيني، "العودة" (هشيفا)، إخراج توم ليقي، عرضت على مسرح بئر السبع.
- ١٩٧٥م يهوشوع سوبول، "الچوكر"، إخراج نولا تشلتون، عرضت على المسرح البلدي بحيفا، المسرح رقم ٢.
- ١٩٧٥م يوسف موندى، "حاكم أريحا" (موشيل ياريجو)، إخراج ديفيد مختار، عرضت على مسرح الكامري رقم ٢ (وستعرض أيضا عام ١٩٨٦م).
- يوسف موندى، "حاكم أريحا" (موشيل ياريجو)، تل أبيب، دار نشر عخشاف، ١٩٧٥م.
- ١٩٧٥م رامى روزين، "فشكولنيك"، إخراج أهارون الموج، عرضت على مسرح الخان بالقدس.
- رامى روزين، "فشكولنيك"، القدس، دار نشر جليليو، ١٩٧٨م.
- ١٩٧٦م يهوشوع سوبول، "ليلة العشرين" (ليل هعسريم)، إخراج نولا تشلتون، عرضت على المسرح البلدي بحيفا، المسرح رقم ٢.
- يهوشوع سوبول، "ليلة العشرين" (ليل هعسريم)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٩٠م.
- ١٩٧٧م هليل ميتلپونكت، "مياه الأعماق" (ماي تهوم)، إخراج عمرى نيتسان، عرضت على مسرح هبيما.
- هليل ميتلپونكت، "مياه الأعماق" (ماي تهوم)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٧٩م.
- ١٩٧٨م داني هوروفيتس، "تشارلى كتشارلى"، إخراج المؤلف وإيلان رونين، عرضت على مسرح الخان بالقدس، (قدم أول عرض عام فى ديسمبر ١٩٧٧م).
- داني هوروفيتس، "تشارلى كتشارلى"، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٩٢م.
- ١٩٧٨م أ. ب. يهوشوع، ونولا تشلتون، "نعيم"، إخراج نولا تشلتون، عرضت على المسرح البلدي بحيفا، المسرح رقم ٣.
- ١٩٧٨م راتب عوادة، "مستأجر من الباطن" (دايار مشنيه)، إخراج بنيامين تسيمح،

- عرضت على مسرح هبيما، مسرح رقم ١ .
- ١٩٧٨ م متاي رجف، "موسى والفرعونية" (موسا قهپرعونيت)، إخراج دودو برسلفى،
عرضت على مسرح هبيما، مسرح رقم ١ .
- ١٩٧٨ م عدنا زرتسكى، بلها ماس ومكرم خورى، "ثقب فى الجدار" (حور بكير)،
أعدھا للمسرح وترجمھا: أنطوان شماس، إخراج بلها ماس، عرضت على
المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٣ .
- ١٩٧٨ م شموئيل أميد، "شركاء فى السكن" (شوتافيم بديرا) إخراج المؤلف،
(وستعرض أيضا عام ١٩٨٥ م).
- ١٩٧٨ م موتى براخن، إعداد مسرحى لمسرحية جيمس ساوندرس، "الجيران"
(شخينيم)، إخراج المعد، عرضت على مقهى المسرح "فرجود" بالقدس.
- ١٩٧٩ م يعقوف شبتاي، "الآكلون" (أوخليم) إخراج إيلان رونين، عرضت على مسرح
الخان بالقدس.
- ١٩٧٩ م اتول فوجارد، "صلة الدم" (كيشير دام)، ترجمھا إلى العبرية: عيدا بن
ناحوم، إخراج عميت جازيت، عرضت على المسرح البلدى بيئر السبع.
- ١٩٨٠ م دان إيلان، "اليوم السابع" (هيووم هشقيعى)، إخراج أتى رزنيك، فرقة
نيجيف التابعة لمسرح الكيبوتس.
- ١٩٨٠ م إيلان رونين، إعداد مسرحى لرواية الكاتب الروائى سامى ميخائيل "حماية"
(حاسوت)، إخراج إيلان رونين، عرضت على مسرح الخان بالقدس.
- ١٩٨٠ م يجال موسينزون، "المتجسسون على راحاف الزانية فى چوريكو" (همر جليم
عل راحاف هزونا بچوريكو)، تل أبيب، دار نشر رمدر - أورى شلجى،
١٩٨٠ م
- ١٩٨١ م يوسف موندى، "العودة إلى أى مكان" (هشيفا لشوم مكوم)، إخراج
المؤلف، عرضت على مسرح تسقتا .
- يوسف موندى، "العودة إلى أى مكان" (هشيفا لشوم مكوم)، تل أبيب،
دار نشر پروزا، ١٩٨١ م.
- ١٩٨١ م عوديد كوتلر، "الشكسبيرى" (شكسبيرمينت)، عرض مسرحى عن "روميو
وچولييت" للكاتب الإنجليزى "وليم شكسبير"، إخراج عوديد كوتلر، عرضت
على المسرح البلدى بحيفا .
- ١٩٨١ م داليك قولينيتس، "الفصيلة ٣، الفرقة ١" (محللكا ٣، كيتا ١)، إخراج
إيتسيك فينجارتن، عرضتها الفرقة المسرحية بالمركز المسرحى فى نقيه
تسيديك .

- ١٩٨١م هليل ميتلپونكت، "الجنود خرجوا إلى الطريق" (حياليم ياتسنوا لديرينخ)، إعداد لسرحية المؤلف فيليس هول وعنوانها "البيدين، والطويل والقرم" (هشامين، هاأروخ فهجوتس)، إخراج هليل نثمان، عرضت على مسرح مسيخوت.
- ١٩٨١م يهوشوع سوبول، "آخر العمال" (آحارون هپوعاليم)، إخراج نولا تشلتون وجدى رول، عرضت على مسرح بيت ليسين.
- ١٩٨١م مريام كيني، "مثل رصاصة في الرأس" (كمو كادور باروش)، إخراج توم ليقى، عرضت على مسرح تسفتا.
- ١٩٨١م توفيق فياض، "بيت متنازع عليه" (بايت مسوخساخ)، ترجمها إلى العبرية وأداها: راتب عوادة، إخراج يتسحاق (بابي) نثمان، عرضت على مسرح تسفتا.
- ١٩٨١م غسان كنفاني، "أبطال في الشمس" (جقاريم بشيميش)، إخراج فؤاد عواد، قسم فن المسرح بجامعة تل أبيب.
- ١٩٨٢م أورى فستر، إعداد لسرحية ل. أ. أريئيلي "الله كريم"، إخراج المعد أورى فستر، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا عام ١٩٨٢م.
- ١٩٨٢م أتول فوجارد، "بانزي يموت" (بانزي ميت)، إخراج فيلاديمير ميروتن، عرضت على مسرح الخان بالقدس.
- ١٩٨٢م حانوخ لقين، "الوطني" (هپتريوت)، إخراج عوديد كوتلر، عرضت على مسرح نقيه تسيدك، حانوخ لقين، "ماذا يهم العصفور"، ١٠٢-١٣٨.
- ١٩٨٢م هليل ميتلپونكت، "بقالة" (مخوليت)، إخراج عميت جازيت، عرضت على مسرح هبيما.
- ١٩٨٢م هليل ميتلپونكت، "بقالة" (مخوليت)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٢م.
- ١٩٨٢م يتسحاق بوتون، "أعداء" (أويقيم)، إخراج حاڤا أورتمان، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٨٢م مريام كيني ورياض مساروه، "هم" (هيم)، إخراج جوزيف تشايكن، عرضتها فرقة مسرح نقيه تسيدك.
- هليل ميتلپونكت، "ثرثرة فوق النيل" (پتفوتيم عل هنيلوس)، إعداد مسرحي لرواية نجيب محفوظ، إخراج هليل نثمان، عرضت على المسرح البلدي بحيفا.
- ١٩٨٢م يوسيف موندى، "المسيح" (هماشيح)، إخراج يوسيف موندى، عرضت على مسرح هبيما.

- ١٩٨٢ م يوسف موندى، "المسيح" (هماشيح)، تل أبيب، دار نشر ستقييات -
عخشاف، ١٩٨٢ م.
- ١٩٨٣ م يوسف موندى، "نصب مقلوب" (أندرتا هفوخا)، إخراج يوسف موندى،
عرضت على مسرح يوفال ومسرح نقيه تسيديك.
- يوسف موندى، "نصب مقلوب" (أندرتا هفوخا)، فى "ليالى فرانكفورت
السعيدة" (ليلوت فرانكفورت هعليزيم)، القدس وتل أبيب، دار نشر شوكان،
١٩٨٨ م، ٧-٥٢.
- ١٩٨٣ م سامى ميخائيل، "أرواح فى الدور السفلى" (شيديم بمرتيف)، إخراج عميت
جازيت، عرضت على المسرح البلدى بحيفا.
- ١٩٨٣ م يجال عزراتى، "اللاعبون الاحتياط" (سحكانى ميلوئيم)، إخراج ديفيد
معيان، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٨٣ م يعنكيلا يعكوفسون، "الشعار تورتة" (سيسما عوجات كيريم)، إخراج نيكول
كيسيل، عرضت على مسرح بيت ليسين.
- ١٩٨٣ م روت حازان، "حادثة حدودية" (ميكريه جقول)، إخراج روت حازان، عرضت
على مسرح تسفتا.
- ١٩٨٣ م شمعون ريكلين، "أسود أبيض رمادى" (شاحور لاقان أفور)، إخراج
أقراهام دانا، عرضت على مسرح الأطفال والشباب.
- ١٩٨٣ م أتول فوجارد، "هاى"، أعتها للعبرية والعربية: أنطون شماس، إخراج عميت
جازيت، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢، بالعبرية
والعربية.
- ١٩٨٣ م أوربيديس وجان بول سارتر، "نساء طروادة" (نشاي ترويا)، ترجمها إلى
العبرية: إيلي ملكا، إخراج هوليك فرايتاج، عرضت على مسرح هبيما.
- ١٩٨٣ م يتسحاق جورمازانو جورين، "نخيل وأحلام" (دكاليم قحوموت)، إعداد
لقصتين من تأليف سامى ميخائيل، الأولى تحمل عنوان "عاصفة بين
النخيل" (سوقا بين هدكاليم)، والثانية بعنوان "الأكشاك والأحلام" (يخونيم
قحوموت)، إخراج يتسحاق جورمازانو جورين، عرضت على مسرح
الأطفال والشباب.
- ١٩٨٣ م يتسحاق جورمازانو جورين، "نخيل وأحلام" (دكاليم قحوموت)، دورية
پاما، العدد ٩٤، مارس ١٩٨٣ م، ٦٩-١٠٦.
- أعضاء فرقة الحكواتى، "محجوب، محجوب" إخراج فرانسوا أبو سالم،
عرضت على مسرح تسفتا بالعربية.

- ١٩٨٢م فرانسوا أبو سالم، "يوم على" (يومو شيل على)، عرضت على المركز المسرحي "نقيه تسيديك" بالعربية.
- ١٩٨٢م أعضاء فرقة الحكواتي، "ألف ليلة وليلة من ليالي رامى الحجارة" (إليف ليلا قليلا مليوت زوريك أقانيم)، إخراج فرانسوا أبو سالم، عرضت على المركز المسرحي "نقيه تسيديك" بالعربية.
- ١٩٨٢م دانيال لفين ويونى لاهاف، "كلهم كانوا غرباء عن نعمى... أو شواطئ سويسرا" (كولام هايو بناى حوتس منعمى... أو حوفى شقاتسريا)، أعدها للمسرح وأخرجها: ميخائيل جورقيتس، عرضت على مسرح بيت ليسين.
- ١٩٨٤م هليل ميتلپونكت (محرر) وأقى عوز وعمرى نيتسان (جمع المادة)، برتولد بريخت أرثور كستلر ومواد وثائقية "فطر السم" (پتريات هاراعال)، إخراج عاميت جزيت، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢، والمركز المسرحي فى وادى صليب.
- ١٩٨٤م هليل ميتلپونكت ويهوشوع سوبول، "العامود الخشبي" (عامود هعيتس)، إخراج إيلان رونين، عرضت على مسرح تسقتا.
- ١٩٨٤م آدمون شحادة، "عائلة فى العاصفة" (مشيحا بسعارا)، إخراج يوسف فارح، عرضت على مسرح بيت هجيفين.
- ١٩٨٤م هليل ميتلپونكت، "الفتاة والموت" (هعلما قهماقيت)، إخراج هليل ميتلپونكت، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢، والمركز المسرحي فى وادى صليب.
- ١٩٨٤م شموئيل أميد، "شركاء فى السكن" (شوتافيم بديرا)، مسرح خاص. يهوشوع سوبول، "الفلسطينية" (هپلستينيت)، إخراج جداليا باسار، عرضت على المسرح البلدى بحيفا.
- ١٩٨٥م يهوشوع سوبول، "الفلسطينية" (هپلستينيت)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٥م.
- ١٩٨٥م هليل ميتلپونكت، "انفصال مؤقت" (پيرود زمانى)، إخراج هليل ميتلپونكت، عرضت على مسرح هبيما.
- ١٩٨٥م هليل ميتلپونكت، "انفصال مؤقت" (پيرود زمانى)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٥م.
- يتسحاق (بابى) نئمان، "يعقوب وعيسى" (يعقوف قعيسو)، إخراج يتسحاق (بابى) نئمان، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٨٥م صموئيل بكيت، "فى انتظار جودو" (محاكيم لجودو)، ترجمها إلى العربية

- والعبرية: أنطوان شماس، إخراج إيلان رونين، عرضت على المسرح البلدى
بحيفا. المسرح رقم ٢، والمركز المسرحى فى وادى صليب بالعبرية والعربية.
١٩٨٥م سلقومير مروچاك، "الحفل" (مسيقا)، ترجمها إلى العربية والعبرية بعنوان
"الحفلة": أنطون شماس، إخراج نولا تشلتون، عرضت على المسرح البلدى
بحيفا. المسرح رقم ٢، والمركز المسرحى فى وادى صليب بالعبرية والعربية.
١٩٨٥م كوفى نيڤ، "كرمبو فى أرض الأعداء" (كرمبو ياريتس هاأويقيم)، إخراج
يسرائيل جوريون، عرضت على مسرح نقيه تسيديك.
١٩٨٦م يوسف موندى، "حاكم أريحا" (موشيل ياريحو)، إخراج يتسحاق (بابى)
نئمان، عرضت على مسرح تسفتا.
١٩٨٦م أقرأهام شوشنر، "النفط" (نيفيت)، إخراج جادى عنبر، وعرضت ضمن
فعاليات مهرجان عكا.
١٩٨٦م أقرأهام شوشنر، "النفط" (نيفيت)، دورية عيتون ٧٧، العدد ٨٠-٨١،
سبتمبر-أكتوبر ١٩٨٦م، ٣٦-٤٥.
١٩٨٦م داني هوروفيتس، "إلى الخارج" (هوتسا)، إخراج جوزيف تشايكن،
عرضت على مسرح تسفتا.
١٩٨٦م داني هوروفيتس، "حكايات يحزكيئيل فايرمان" (عليوت يحزكيئيل فايرمان)،
إخراج يعقوف ران، عرضت على مسرح الخان بالقدس.
داني هوروفيتس، "حكايات يحزكيئيل فايرمان" (عليوت يحزكيئيل فايرمان)،
تل أبيب، دار نشر پروزا، ١٩٨٦م.
١٩٨٦م أ. ب. يهوشوع. "متعلقات" (حفاتسيم)، إخراج جداليا باسار، عرضت على
المسرح البلدى بحيفا.
أ. ب. يهوشوع. "متعلقات" (حفاتسيم)، تل أبيب والقدس، دار نشر شوكان،
١٩٨٦م.
١٩٨٦م أميل حبيبي، "المتفائل" (هاأوپتيمست)، أعد الرواية للمسرح محمد بكرى
ومازن غطاس، وترجمها إلى العبرية: رامى ليقنيه، إخراج مازن غطاس
وإيلان توران، عرضت على المسرح البلدى بحيفا. المسرح رقم ٢، بالعبرية
والعربية.
١٩٨٦م يهوشوع سوبول، "ملك إسرائيل" (ميليخ يسرائيل)، إخراج عاميت جازيت،
عرضت على المسرح البلدى بحيفا. ونادى المسرح.
١٩٨٦م هليل ميتلپونكت، "مامى"، إخراج هليل ميتلپونكت، وعرضت على مسرح
تسفتا. وصدرت على شرائط مسموعة وشرائط مرئية.

- ١٩٨٦م هليل ميتلپونكت، "المهجورون" (نتوشيم)، إخراج هليل ميتلپونكت، وعرضت على مسرح بيت ليسين بميناء يافا.
- ١٩٨٦م تامير جرينبرج، مزموور لداود (مزموور لديفيد)، إخراج جاك مسينجر، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٨٦م تامير جرينبرج، مزموور لداود (مزموور لديفيد)، دورية عيتون ٧٧. العدد ٨٠-٨١، سبتمبر-أكتوبر ١٩٨٦م، ٥٢-٦٠.
- ١٩٨٦م حنان ياقين، "الممثلون" (سحكانيم)، إعدا مسرحي لمسرحية جيمس ساوندرس، إخراج حنان ياقين، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٨٦م دانييلا كرمي، "الإنفجار في شارع أهلن" (هپيتسوتس بارحووف أهلن)، إخراج حجيت رخابي-نيكوليئسكي، عرضت على مسرح الأطفال والشباب.
- ١٩٨٦م نينو دينترونا وجاكومو رافيكيف، "اثنان على سقف منعزل" (شنايم عل جاج بوديد)، ترجمها إلى العبرية: حنا عاميت كوخافي، وأخرجها نينو دينترونا وجاكومو رافيكيف، وعرضت على مسرح الأطفال والشباب.
- ١٩٨٦م غسان عباس، "ليس الأمر مريحا" (لوناعيم)، عرضت لليلة واحدة على المسرح المفتوح التابع لمسرح تسفتا.
- ١٩٨٦م راتب عوادة، "هذه هي يافا" (زوهي يافو)، إخراج راتب عوادة تحت رعاية مسرح نيقيه تسيديك.
- ١٩٨٦م شموئيل هسفرى، "العلماني الأخير" (هحيلوني هاأحارون)، إخراج شموئيل هسفرى، عرضت على مسرح الكامري، مسرح رقم ٣.
- ١٩٨٦م أوجوست ستريندبرج، "الأنسة جولي" (مدموزيل جولي)، ترجمها إلى العبرية: يهوشوع سوپول، إخراج جداليا باسار، وعرضت على المسرح البلدي بحيفا.
- ١٩٨٧م يتسحاق بوتون، "حمدو وابنه" (حمدو أوقنو)، إخراج زخريا توفى، عرضت على مسرح هسيما.
- ١٩٨٧م موتى بهراف، "الغزاوية" (عزتيم)، إخراج موتى بهراف، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٨٧م حجيت يعري، "داعرة صهيونية" (زونا تسيونيت)، إخراج حجيت يعري، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٨٧م أوريئيل يرميا، "يوجد في الأسمنت شيء ما" (يش بتيح)، إخراج فيكتور عيتير، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٨٧م ديفيد جروسمان، الزمن الأصفر: (هزمان هتسهوف)، إعداد مسرحي

- وإخراج آلا الترممان، عرضت على مسرح يوقيل فى نقيه تسيديك.
- ١٩٨٧م حاييم مريان، "حكايات ماكس وموريس وبالا، العربى موردوخ والحصان زقيشك" (عليوت ماكس وموريس وبالا، هاعرقي موردوخ قهسوس زقيشك)، إخراج ميخائيل جورقويتس، عرضت على المسرح البلدى بحيفا ومسرح بيت ليسين.
- ١٩٨٧م موتى لرنر، "آلام المسيح" (حقلای همشيخ)، إخراج إيلان رونين، عرضت على مسرح الكامرى.
- ١٩٨٨م موتى لرنر، "آلام المسيح" (حقلای همشيخ)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٨م.
- ١٩٨٧م يهوشوع سوبول، "عرض القدس" (سندروم يروشالايم)، إخراج جداليا باسار، عرضت على المسرح البلدى بحيفا.
- ١٩٨٧م يهوشوع سوبول، "عرض القدس" (سندروم يروشالايم)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٧م.
- ١٩٨٧م دانيئلا كرمى، أعدت قصتين للمسرح بعنوان "لم أطبق النار أبدا على الفيل" (معولام لو ياريتى ببيل)، عن قصتين الأولى بعنوان "صمت البحر" (شتيكات هيام) للمؤلف چان برلير والثانية بعنوان "اطلق النار على الفيل" (ليروت ببيل)، للمؤلف جورج أورقول، إخراج شولى كوهين، عرضت على مسرح نقيه تسيديك.
- ١٩٨٧م ممثلو مسرح الحكواتى، فكرة وبحث إبراهيم حلايلة، "العبيد يتجهون للغرب" (هعقاديم هولخيم معراقا)، إخراج راضى شحادة، عرضت هذه المسرحية باللغة العربية.
- ١٩٨٧م فرانسوا أبو سالم، وچاكى لوفيك، "قصة قرية شيماع" إخراج فرانسوا أبو سالم، عرضت على مسرح الحكواتى باللغة العربية.
- ١٩٨٧م أ.ب. يهوشوع، "السيد مانى - الحديث الثالث" (مار مانى - هسيحا هشليشيت)، إخراج إيلان توران، عرضت على المسرح البلدى بحيفا.
- ١٩٨٨م بنى رباش، "واحد منا" (إيحاد مشلانو)، إخراج إيتسيك قاينجارتن، عرضت على مسرح بيت ليسين.
- ١٩٨٨م يوسف شيلوح وموشيه كيف، إعداد مسرحى لبعض الأشعار والقصص الفلسطينية بعنوان "الرحلة" (هماساع)، إخراج موشيه كيف، عرضت على مسرح بيت ليسين.
- ١٩٨٨م شموئيل هسفرى، إعداد مسرحى لرواية سامى ميخائيل "بوق فى الوادى"

- (حتسوتسارا بوادي)، إخراج شموئيل هسفرى، عرضت على مسرح بيت ليسين.
- ١٩٨٨م ديفيد معيان، "ذكريات الجيل الثانى، فى أحضان البلدة القديمة" (زخرونوت دور شينى، بحيك هاعير هعاتيكا)، إخراج ديفيد معيان، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا. ومركز المسرح التجريبي فى عكا.
- ١٩٨٨م داني هوروفيتس وغسان عباس، "انقذنى ياإلهى من وطنى" (الوهيم تتسيل أوتى ممولدتى)، إخراج ددى بلنكشتاين، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٨٨م إ. ف. تشيكوف، "جنة الكرز" (جان هودقدنيم)، ترجمها إلى العبرية. نيلى ميرسكى، إخراج عمرى نيتسان، وعرضت على مسرح هبيما.
- ١٩٨٨م "الحمير" (جاموريم)، رقص وتنفيذ: درور ونير بن جيل، (رقص).
- دانيئيل كرمى، "طالما تعيش طوال الوقت فى الكون لتقطف الخوخ" (كول هزمان شبعولام لكتوف شزيفيم)، إخراج نولا تشلتون، عرضت على مسرح الكامرى، مسرح رقم ٢.
- ١٩٨٨م يسرائيل همئيرى، "تقيق" (كركوريم)، إخراج أرييه الدر، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٨٩م يوسف موندى، "يغلقون الليلة" (سوجريم إيت هليلا)، إخراج يسرائيل جوريون، عرضت على مسرح الكامرى، مسرح رقم ٢.
- ١٩٨٩م يوسف موندى، "يغلقون الليلة" (سوجريم إيت هليلا)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٩٠م.
- ١٩٨٩م روت حازان، "قرديلا تذهب إلى الشعب" (قرديلا هولبخيت إلى هعام)، إخراج روت حازان، عرضت على مسرح الكيبوتس.
- ١٩٨٩م تسفيكا كورمان، إعداد مسرحى لنصوص أدبية فلسطينية بعنوان "جنود البحر" (حياليم شيل مايم)، إخراج تسفيكا كورمان، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٨٩م حنان پيليد، "الصديقة" (حفيرا)، إخراج عاميت جازيت، عرضت على مسرح الخان بالقدس.
- ١٩٨٩م سامى ميخائيل، "التوأم" (تيتئوميم)، إخراج رامى دنون، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢، والمركز المسرحى فى وادى صليب.
- ١٩٨٩م يوسف موندى، "قلبي فى الغرب" (ليبي بمعراث)، إخراج يوسف موندى، عرضت على مسرح هسيمتا.

- ١٩٨٩م يتسحاق لئور، "أفرايم يعود إلى الجيش" (أفرايم حوزير لتساقا)، إخراج أتى رزنيك، عرضت على مسرح تسفتا.
- ١٩٨٩م يتسحاق لئور، "أفرايم يعود إلى الجيش" (أفرايم حوزير لتساقا)، تل أبيب، دار نشر تيمون، ١٩٨٧م.
- ١٩٨٩م سيني بيتير وآخرون، "يرون المضاعف" (روثيم كافول)، إخراج دانيئيل تشملي، عرضت في سان فرانسيسكو، كما عرضت أيضا ضمن فعاليات مهرجان إسرائيل المسرحي لعام ١٩٩٠م.
- ١٩٨٩م رامى بئير، إعداد الرقص في العمل، "سجل الاحتياط" (يومان هملوثيم)، عرضتها فرقة الرقص الكيبوتسية، وقد وظفت في ذلك الديوان الشعري لتسفيكا شتاينفلد وعنوانه "أشعار هادئة في البرنامج ج" (شيريم شكيتيم بريشيت جيهيل)، تل أبيب، دار نشر يارون جولان، ١٩٨٩م.
- ١٩٨٩م سعد الله ونوس، "رأس جابر" (روشوشيل جابر)، إخراج فؤاد عواد، عرضت على مسرح بيت هجيفين، وضمن فعاليات مهرجان عكا باللغة العربية.
- ١٩٨٩م شولاميت لاپيد، "رحم فندقى" (ريحيم پوندكى)، إخراج إيلان رونين، عرضت على مسرح الكامرى.
- شولاميت لاپيد، "رحم فندقى" (ريحيم پوندكى)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٩٠م.
- ١٩٩٠م رياض مساروه وأميل هبو، "الموجة التاسعة" (هجل هتشيغى)، إخراج ماكس فارفوندرى ورياض مساروه، عرضت على مسرح مركز البحث والتدريب المسرحي في لياج ببلجيكا، وعرضت كذلك على مسرح مركز الثقافة الحضرية بالناصره، وقدمت باللغة العربية.
- ١٩٩٠م إيلان حاتسور، "المثمون" (رعوليم)، إخراج رامى دانون، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- إيلان حاتسور، "المثمون" (رعوليم)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٩١م.
- أورى ريمون، "محطة التزود بالوقود" (تحانات هديليك)، إخراج ميخال قورات، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٩٠م أورى ريمون، "محطة التزود بالوقود" (تحانات هديليك)، حيفا، دار نشر همحبير، ١٩٩٠م.
- ١٩٩٠م يوناتان دوفوسرسكى، "الأخوة ماركس في الكوميديا التوراتية البندقية، البندقية!" (هاأحيم ماركس بكوميديا هتاناخيت فينتسا، فينتسا!)، إخراج

- أقراهام دانا، عرضت على مسرح مهربا،
- ١٩٩٠م الفرقة المسرحية، "خالد أبو علي متزوج من اثنتين" (خالد أبو علي ناسوي لشتايم)، إخراج موني يوسف، عرضت على مسرح الفرقة المسرحية بجوار المركز المسرحي في عكا.
- ١٩٩٠م يتسحاق بن نير، "السراب" (تعتوعون)، إعداد مسرحي وإخراج إيلان توران، عرضت على مسرح الكامري.
- ١٩٩٠م يجال عزراتي وسيني بيتير، "يرقصون هذا المساء" (هاعيريف روكديم)، إخراج يجال عزراتي وجابي الدور، عرضت على خشبة "المسرح المحلى"، وضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٩١م دان بن أموتس، "قصص أبو نمر" (سيپوري أبو نمر)، إخراج وتمثيل. دودو الهرر، عرضت على مسرح تينترونتو.
- دان بن أموتس، "قصص أبو نمر" (سيپوري أبو نمر)، تل أبيب، سلسلة كتب "متسيثوت"، دار نشر زمورا بيتان، ١٩٨٢م.
- ١٩٩١م دفيد معيان، "العمل يجعلك حرا في أوروبا" (أربايت ماخت فراي بأوربا)، عرضت على خشبة المركز المسرحي في عكا، وكان أول عرض لها ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٩١م يتسحاق جورمازانو جورين، "مولير مصر" (مولير متسرايم)، إخراج يتسحاق جورمازانو جورين ورموتى أقربوخ، عرضت على مسرح هكوما هشليشيت.
- ١٩٩١م محمد الماغوط، "العرض يجب أن يستمر" (هتساجا حايفيت لهيماشينغ)، إعداد مسرحي وإخراج: مكرم خوري، عرضت باللغة العربية على مسرح بيت هجيفين.
- ١٩٩١م جلعاد عقرون، "يهو"، إخراج حنان شانير، عرضت على مسرح هبيما، هليل ميتلپونكت، "سمارا" مسرحية أوبرالية، إخراج هليل ميتلپونكت، إنتاج خاص.
- ١٩٩٢م يوسف موندى، "مهاجر يذهب ويعود" (مهجير عوثير فشاف)، إخراج يسرائيل جوريون، عرضت على مسرح الكامري.
- ١٩٩٢م حنا مينا، "الخطاف" (هعوجين)، إعداد مسرحي: محمد بكرى، وترجمها للعبرية: رامى ليفنا، إخراج منير بكرى، عرضت على مسرح تينترونتو.
- ١٩٩٢م عدنان ترايشا، "العكش"، إخراج رياض مساروه، عرضت ضمن فعاليات مهرجات العروض لليلة واحدة بالعربية، وعلى مسرح بيت هجيفين باللغة

- العربية أيضا .
- ١٩٩٢م أنطوان شلحات، "عامود الكهرباء" (عامود هحشمال)، إخراج سالم داو، عرضت ضمن فعاليات مهرجات العروض لليلة واحدة بالعربية، وعلى مسرح بيت هجيفين باللغة العربية أيضا .
- ١٩٩٢م أقيفا جالى، "المأساوى والعبثى، مسرحيات قصيرة" (هتراجى قها أقسوردي، محازوت كتساريم)، بيت إيل، دار نشر سفريات بيت إيل، ١٩٩٢م .
- ١٩٩٢م دانيئيل يونو، "لماذا" (لاما)، إخراج أرييه الدر، عرضت ضمن فعاليات "أسبوع المسرح الأصيل"، كما عرضت أيضا على مسرح هسيمتا .
- ١٩٩٢م إيلان حاتسور وإيلان شاينفلد، "هاى ريمونا"، إخراج ريفى فيلدميسير، عرضت على مسرح الكامرى، مسرح رقم ٢ .
- ١٩٩٢م نينو دينترونا وجاكومو رافيكيف، "أثنان على سطح منعزل" (شنايم عل جاج بويد)، إخراج يوثال درورى، عرضت على خشبة مسرح الأطفال والشباب باللغتين العربية والعبرية .
- ١٩٩٢م روفى فورات شوغال ويونى لاهاف، "نعمى"، إخراج زخريا توفى، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا .
- ١٩٩٢م أميل حبيب، "أم الروبابكيا"، ترجمها إلى العبرية: ساسون سوميخ، إخراج يوسف أبو وردة، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا باللغة العربية وتم الإعداد لعرضها باللغة العبرية .
- ١٩٩٢م حاجيت ياعرى، "عبير"، إخراج حاجيت ياعرى، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا .
- ١٩٩٢م تلما اليجون وميخال قيديد، إعداد مسرحى لرواية الكاتب فولكر لودفيج "أجازة كهذه" (حوفشا كازو)، إخراج حاجيت رخابى، عرضت على خشبة مسرح الأطفال والشباب .
- ١٩٩٢م س. يزهار، "خربة خزاعة" (حربات حزاغا)، إعداد مسرحى: تامى لوفيتش وباروخ درور، إخراج تامى لوفيتش، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا .
- ١٩٩٢م فبلوزالتسمان، "أوتوبيس التعايش" (حافلة دو كيوم)، إخراج فبلو زالتسمان، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا .
- ١٩٩٢م روعى رشعاس، "الكمين ٨٢" (ميلكود ٨٢)، إخراج حنا هرارى، عرض لمرّة واحدة فى دورة التمثيل بقسم الفن المسرحى، بجامعة تل أبيب .
- ١٩٩٢م محمود درويش، "ذكرى للنسيان" (زيخيز لشيخا)، ترجمها إلى العبرية: سلمان مصالحة، أعدها للمسرح: عماد جبران، إخراج موسى زحالقة،

- ١٩٩٣م عرض لمرة واحدة فى دورة التمثيل بقسم الفن المسرحى، بجامعة تل أبيب.
جورج إبراهيم، "ملابس الملك المُجدِّدة" (بجداى هميليك همحوداشيم)،
ترجمها إلى العبرية: حموتال بن زئيف، أَعدها مسرحيا وأخرجها سليم داو،
عرضت على مسرح بيت هجيفين باللغتين العربية والعبرية.
- ١٩٩٣م مريام ياحيل فكس، بحث بالاشتراك مع سلوى نكارى حداد، "الحجر الأول"
(هايثين هارشونا)، إخراج مكرم خورى، عرضت على مسرح تيئترونتو
باللغتين العربية والعبرية.
- ١٩٩٣م يوقال زوهار، "كيف يتصرف العربى" (إيخ عوسيه عرقى)، إخراج عيمنوئيل
بينتو، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٩٣م بلها فلدمان، إعداد مسرحى وإخراج "امرأة تحت كرمته" (إيشا تاحات
جفنو)، عرضت على مسرح بيما، كما عرضت أيضا ضمن فعاليات
مهرجان عكا.
- ١٩٩٣م إيلانا هيمرمان ورولى روزين (محررتان)، "شعراء لن ينظمون الشعر"
(مشورريم لو يختقو شيريم)، إخراج سينس بيتيتز، عرضت على مسرح
تسقتا، وعلى مسرح الكيبوتس وعلى مسرح مدرسة الفنون المسرحية التابعة
لسيمنار المستوطنات الكيبوتسية، كما عرضت أيضا ضمن فعاليات مهرجان
عكا.
- ١٩٩٣م الطيب صالح، "موسم الهجرة إلى الشمال" (عونات هنديدا إيل هتسافون)،
إعداد مسرحى وتمثيل محمد بكرى، إخراج منير بكرى، عرضت أيضا
ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٩٣م داني روزنفلد، "الاغتراب" (نيكور)، إخراج داني روزنفلد، عرضت ضمن
فعاليات مشروع المسرح اليهودى العربى الذى يعمل تحت رعاية المراكز
الطائفية فى عكا، كما عرضت أيضا ضمن فعاليات مهرجان عكا.
- ١٩٩٣م دونى بوسيف، "ديوان"، عرضتها فرقة المسرح العربى التابعة لمدينة عكا -
والتي تعطل بجوار مسرح عكا - ضمن فعاليات مهرجان عكا
- ١٩٩٣م عيد الغفار سكاوى، "اللذات والحبل" (هلبلا عتسهار)، ترجمتها إلى العبرية
بإعداد إخراج هرادت داد، عرضتها مسرح الخان بالقدس.
- ١٩٩٣م إيلان بيلمان، "الزمن والذاكرة"، إخراج هلبلا عتسهار، عرضتها مسرح
الخان بالقدس.
- ١٩٩٣م إيلان بيلمان، "الزمن والذاكرة"، إخراج هلبلا عتسهار، عرضتها مسرح
الخان بالقدس.
- ١٩٩٣م إيلان بيلمان، "الزمن والذاكرة"، إخراج هلبلا عتسهار، عرضتها مسرح
الخان بالقدس.
- ١٩٩٣م إيلان بيلمان، "الزمن والذاكرة"، إخراج هلبلا عتسهار، عرضتها مسرح
الخان بالقدس.

"نواثر" (معجاليم)، إخراج شای بر يعقوف وإيشيت عفرا، عرضت على مسرح هبيما.

١٩٩٤م وليم شكسبير، "روميو وجوليت"، ترجمها إلى العبرية: إيهود منور وحسن برغوٹی، أخرجها فؤاد عواد وعيران بنيئيل، عرضت على مسرح الخان بالقدس، كما عرضت أيضا على مسرح القصبه.

١٩٩٤م جبريئيل بن سمحون، "١٩٤٨"، تل أبيب، دار نشر مريون.

١٩٩٤م مازن غطاس، إعداد مسرحي لرواية "حماية" للكاتب سامي ميخائيل، "الارتباك" (ماقوخ)، ترجمها إلى العربية: سلمان ناطور، إخراج مازن غطاس، عرضت بالعربية على مسرح بيت جيفين.

الملحق الثاني

قائمة مختارة من المصادر والمراجع

أ- عن النصوص والعروض المسرحية والأفلام

أولاً: المسرحيات

- يعري، أفراهام، "المسرحية العبرية الأصيلة والمترجمة من بدايتها حتى الآن" (همحازيه هعقرى همكورى فهمتورجام ميريشيتو قعد هيوم)، بيليوجرافيا، القدس، الناشر قسم شئون الشباب والطليعى التابع للاتحاد الصهيونى (همحالاكا لعنياناى هنوعار قهيحالوتس شيل ههستدروت هتسيونيت)، ١٩٥٥م.

- لاهاد، عزرا، "المسرحية العبرية الأصيلة والمترجمة - بيليوجرافيا" (همحازيه هعقرى بمكور أوفترجوم - بيليوجرافيا)، القدس، مركز التأهيل للمكتبات العامة (مركز ههدراخا لسفريوت تسبوريت)، ١٩٧٠م.

- كرسيل، ج، "نحو بيليوجرافيا للمسرحية العبرية" (لبيليوجرافيا شيل همحازيه هعقرى)، دورية كريات سيفير، العدد ٣٧، ١٩٧٣م.

ثانياً: العروض المسرحية

- مانور، جيورا، "المسرحيات الأصيلة التى عرضت على المسرح منذ عام ١٩٤٨م" (محازوت مكوريم شهوتسجو مياز ١٩٤٨م)، دورية تياترون، العدد ١٥، أريل - مايو ١٩٦٥م، ٥.

- كوخانسكى، مندل، "العروض المسرحية خلال الأعوام ١٩١٨م-١٩٧٤م" (ههتساجوت ١٩١٨م-١٩٧٤م)، فى كتابه "المسرح العبرى" (هتيتترون هعقرى)، القدس، الناشر فايدنفلد فنيكسون، ١٩٧٤م، ٢٤٣-٢٦٦.

- جباي، يهودا (محرر)، "قائمة بالعروض المسرحية التي قدمت على مسرح 'أوهيل' خلال ١٩٢٦م-١٩٦٩م"، في كتاب "مسرح 'أوهيل' قصة إنشائه" (تبيثرون 'أوهيل' سيپور همعسيه)، تل أبيب، دار نشر "مفعلاي تربوت فحينوخ، ١٩٨٣م، ١٤٢-١٤٩.
- شابا، شلومو (محرر)، "السبعون عاما الأولى، تاريخ هبيما، ١٩١٧م-١٩٨٧م" (شفعين شانا هارشونوت، سيپور هبيما، ١٩١٧م-١٩٨٧م)، تل أبيب، دار نشر كيتير، ١٩٨٧م.
- زليجسون، حتى، "نخيرة هبيما" (ريبرتوار هبيما)، تل أبيب، أربعة مجلدات: يتناول المجلد الأول الفترة ١٩١٨م-١٩٦٠م، والثاني ١٩٦١م-١٩٨١م، والثالث ١٩٨٢م-١٩٨٧م، والرابع ١٩٨٨م-١٩٩٣م.
- "مرور إربعين عاما على تأسيس مسرح هكامري" (٤٠ شانا لتيثرون هكامري)، يضم قائمة بالعروض التي قدمت خلال السنوات ١٩٤٤م-١٩٨٤م، تل أبيب، الناشر مسرح هكامري، ١٩٨٤م، ٤٥-٤٠.
- جور، يسرائيل، "المسرح البلدي، حيفا: قائمة بالمسرحيات التي عرضت خلال السنوات ١٩٦١م-١٩٨١م" (هتيثرون هعيروني، حيفا: رشيماث همحازوت ١٩٦١م-١٩٨١م)، دورية باما، العدد ٩٠، ربيع ١٩٨٢م، ٢٠-٤٠.
- "المسرح البلدي حيفا ١٩٦١م-١٩٩١م" (هتيثرون هعيروني حيفا ١٩٦١م-١٩٩١م)، يضم قائمة بالمسرحيات التي عرضت خلال السنوات ١٩٦١م-١٩٩١م حيفا، الناشر المسرح البلدي حيفا، ١٩٩١م.
- بلومرات، روت، "نخيرة مسرح الخان بالقدس ١٩٦٧م-١٩٨٩م" (ريبرتوار تبيثرون هخان هيروشالايمي ١٩٦٧م-١٩٨٩م)، دورية باما، العدد ١١٥، ١٩٨٩م، ٨١-٨٨.
- "المسرح البلدي بئر السبع، فرقة موسيقية مع إيقاف التنفيذ" العرض رقم ١٠٠ (هتيثرون هعيروني بئر شيقع، "تيزموريت عل تناي هافاكات هـ ١٠٠). يضم قائمة بالعروض التي قدمها المسرح البلدي بئر السبع خلال السنوات ١٩٧٤م-١٩٨٧م.

ثالثا: السينما الإسرائيلية

- فبريت، داني، "أفلام إسرائيلية طويلة، ١٩٦٨-١٩٧٠"، سينما إسرائيلية، ١٩٧٠م، ١٠٠-١٠١.
- ريخ ماليه، ١٩٤٨م-١٩٨٩م)، دورية، بيتسفا، العدد ١١٥، ١٩٨٩م، ١٠٠-١٠١.

٣٤-٤٣؛ "قائمة بالأفلام القصيرة التي أنتجت خلال السنوات ١٩٦٨م-١٩٨٩م" (رشيمات سراتيم كتساريم، ١٩٦٨م-١٩٨٩م)، ٣٣.

- جروس، ناتان ويعقوف "ثبت، قائمة بالأفلام الطويلة التي أنتجت في إسرائيل خلال السنوات: ١٩١١م-١٩٩١م" (إندكس، رشيمات سراتيم بأوريخ ماليه شهوفكو بيسرائيل بشانيم: ١٩١١م-١٩٩١م)، في كتاب "الفيلم العبري، فصول في تاريخ السينما الصامتة والسنما الناطقة في إسرائيل" (هسيريت هعقري، پراكيم بتولوت هارئينوع فهكولنوع بيسرائيل)، القدس، دار نشر همحبريم، ١٩٩١م، ٤٣٣-٤٩٤.

ب- كتب وإصدارات أخرى

- "يعقوب وراحيل على مسرح أوهيل" (يعقوب وراحيل بأوهيل)، القدس، دار نشر فيكوسكى، ١٩٠١م.

- اثنيرى، أرييه، ل، "الاستيطان اليهودي والإدعاء بالطرد ١٨٧٨م-١٩٤٨م" (ههتيشقوت هيهوديت قتعانات هنيشول ١٨٧٨م-١٩٤٨م)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس هؤحاد، ١٩٨٠م.

- اوفيك، أريئيل، "أدب الأطفال العبري ١٩٠٠م-١٩٤٨م" (سفروت هيلاديم هعقريت ١٩٠٠م-١٩٤٨م)، الجزء الأول والثاني، تل أبيب، دار نشر داقير، ١٩٨٨م.

- اوريان، دان، "الدراما والمسرح" (هدراما فهتيتتزون)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٨م.

- ايزنشات، ش. ن، "تطورات المجتمع الإسرائيلي" (هحقرا هيسرائيليت بتموروتيه)، القدس، دار نشر ماجنس، ١٩٨٩م.

- ايلون، عاموس، "الإسرائيليون - المؤسسون والأبناء" (هيسرائيليم - همياسديم قهابنيم)، القدس وتل أبيب، دار نشر شوكان، ١٩٧٢م.

- الكسندر، ديقيد، "مهرج القصر والحاكم - السخرية السياسية في إسرائيل (ملخص) ١٩٤٨م-١٩٨٤م" (ليتسان هحاتسير قهشاليت - ساتيرا پوليتيت بيسرائيل "سيكوم بينايم" ١٩٤٨م-١٩٨٤م)، تل أبيب، دار نشر سفريات يوعاليم، ١٩٨٥م.

- أمير، أهارون (محرر)، "أرض متنازع عليها، النزاع في مرآة الأدب العبري (مختارات أدبية)" (إريتس مريقا، هاريق، عل هأريتس برائى هسفروت هعقريت "انتولوجيا")، تل أبيب، الناشر وزارة الدفاع، ١٩٩٢م.

- اريئيل (محرر)، "المسرح العبرى" (باما عقريت)، دار نشر بيت حاروشيت، ١٩٣٨ م.
- اشيل، روت، "ارقص مع الحلم، بداية الرقص الفنى فى التجمع اليهودى الصهيونى فى فلسطين ١٩٢٠م-١٩٦٤م" (لركود عيم هحالموم، ريشيت همحول هاأومانوتى بإريتس-يسرائيل ١٩٢٠م-١٩٦٤م)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم وهسفريا لمحول بيسرائيل، ١٩٩١ م.
- بلاس ، شمعون، "الأدب العربى فى ظل الحرب" (هسفروت هعرقيت بتسيل هملاحاما)، تل أبيب، دار نشر عام عوفيد، ١٩٧٨ م .
- بن ديقيد، ميشكيه، "من فلسطين إلى تسكلاج، دراسات فى رواية حرب ١٩٤٨م" (مپلست عد تسكلاج، عيونيم برومان ملحيميت هعتسمائوت)، تل أبيب، دار نشر سفريات ترميل، وزارة الدفاع، ١٩٩٠ م.
- بن يهودا، نتيقا، "١٩٤٨م - بين الأرقام" (١٩٤٨م - بين هسفيروت)، القدس، دار نشر كيتير، ١٩٨١ م.
- بن عزيز، إهود، "ناحوم جوتمان"، جقععاتيم، دار نشر مسادا، ١٩٨٤ م.
- بن عزيز، إهود (محرر وكاتب مقدمة الكتاب)، "فى وطن الأشواق المتعارضة، العربى فى الأدب العبرى" (بموليديت هجعجوعيم همنوجاديم، هعارقى بسفروت هعقرت)، تل أبيب، دار نشر زمورا بيتان، ١٩٩٢ م.
- بن شاحار، رينا، "لغة الحوار فى الدراما العبرية الأصيلة والدراما المترجمة من الإنجليزية والفرنسية خلال السنوات ١٩٣٧م-١٩٧٥م" (لاشون هديالوج بداراما هعقرت همكوريت أوقدراما همتورجيميت ميانجلت أو متسرفاتيت بشانيم ١٩٤٨م-١٩٧٥م)، رسالة للحصول على درجة الدكتوراه مقدمة إلى مجلس جامعة تل أبيب عام ١٩٨٣ م.
- بنبنشتى، ميرون، "الستارة والعصى: مناطق، يهودية وعربية" (هكيلاع قهنالالا: شتاهيم، يهوديم قعرقيم)، القدس، دار نشر كيتير، ١٩٨٨ م.
- بنبنشتى، ميرون، "رقصة الخوف، والانتفاضة، وحرب الخليج، ومسيرة السلام" (محول هحارانوت، هانتفاضة، ملحيميت هميفراتس، تهليخ هشالوم)، القدس، دار نشر كيتير، ١٩٩٢ م.

- بنزمين، عوزى ومنصور، عطا الله، مستأجرون من الباطن، عرب إسرائيل، وضعهم والسياسة المطبقة تجاههم (ديارى مشنه، عارافى اسرائيل، معمادام قهمدينيوت كلاپيهم)، دار نشر كيتير، القدس، ١٩٩٢م.
- بريتبرج، سارا، "فهرسة معرض: الفنان، والمجتمع، والفنان - الفن الذى يتناول المجتمع الإسرائيلى ١٩٤٨م-١٩٧٨م" (كيتلوج تعروخا: أومان، حيقرا، أومان - أومانوت عل حيقرا هيسرائيلىت)، تل أبيب، الناشر متحف تل أبيب، ١٩٧٨م.
- برنر، يوسف حليم، "كل كتابات برنير" (كول كتفاى برنير)، المجلد الأول، تل أبيب، دار نشر هكيوتس همؤحاد و داقير، ١٩٦١م.
- جباى، يهودا (محرر)، "قائمة بالعروض المسرحية التى قدمت على مسرح "أوهيل" خلال ١٩٢٦م-١٩٦٩م"، فى كتاب "مسرح أوهيل قصة إنشائه" (تيترون "أوهيل" سيپور همعسيه)، تل أبيب، دار نشر "مفعالى تربوت فحينوخ، ١٩٨٣م، ١٤٢-١٤٩.
- جورين، يورام، "الحقول اكتست الرقص، عن ليئه برجشتاين ومساهمتها فى الاحتفال بالأعياد والرقص الإسرائيلى" (سادوت لقصو محول، عل ليئه برجشتاين قتروماتاه لحاج قلمحول هيسرائيلى)، دار نشر كيبوتس رامات يوحانان، ١٩٨٣م.
- جورانى، يوسف، "المسألة العربية والقضية اليهودية" (هشئلا هعرفيت قهبعايا هيهوديت)، تل أبيب، دار نشر عام عوفيد، ١٩٨٥م.
- جازيت، شلومو، "العصى والجزرة - الحكم العسكرى فى الضفة الغربية وقطاع غزة" (هماكال قهبيزير - هممثل هتسقاى بيهودا قشومرون)، تل أبيب، دار نشر زمورا بيتان، ١٩٨٥م.
- جروسمان، ديقيد، "الزمن الأصفر" (هزمان هتسهوف)، تل أبيب، دار نشر هكيوتس همؤحاد، ١٩٨٧م.
- جروسمان، ديقيد، "الحاضرون الغائبون" (نوخيم نفاكاديم)، تل أبيب، دار نشر هكيوتس همؤحاد، ١٩٩٢م.
- جيريتس، نوريت، "قصة من الأفلام، القصة الإسرائيلىة وإعدادها للسينما" (سيپور ميهسراتيم، سيپوريت يسرائيلىت قعيبوديها لكونوع)، تل أبيب، الناشر الجامعة المفتوحة، ١٩٩٣م.

- دنتسيجر، يتسحاق، "الكان" (مكوم)، تل أبيب، دار نشر هكيوتس همؤحاد، ١٩٨٢م.

- هوروفيتس، دان وليسك، موشيه، "من التجمع الاستيطاني اليهودي في فلسطين إلى الدولة، يهود التجمع الاستيطاني اليهودي في فلسطين في فترة الانتداب البريطاني كطائفة سياسية" (ميشوف لمدينا، يهوداي إريتس إسرائيل بتكوفات همدات هبريتي ككهيلا پوليتيت)، تل أبيب، دار نشر عام عوفيد، ١٩٧٧م

- هوروفيتس، دان وليسك، موشيه، "مشاكل في اليوتوبيا، إسرائيل - مجتمع محمل بعبء زائد" (متسوكوت بيوتوبيا، إسرائيل - حيقرا بعوميس - يتير)، تل أبيب، دار نشر عام عوفيد، ١٩٩٠م

- هوروفيتس، دان، "مثل جسر معلق، حوارات مع الممثلين: محمد بكرى، وسلوى نقرا حداد، ومكرم خورى، وخولة حاج، وسليم داو" (كمو جيشير تاكوع، سيحوت عيم هسحكانيم: محمد بكرى، ساوى نقرا حداد، مكرم خورى، خولة حاج، سليم داو)، بيت بيرل، الناشر مركز بحث المجتمع العربي في إسرائيل (مركز لحيكير هحيقرا هعرقيت بيسرائيل) ودار نشر هكيوتس همؤحاد، ١٩٩٢م.

- هلقى، موشيه، "دربي على المسرح" (دركي عل باموت)، تل أبيب، دار نشر مسادا، ١٩٥٥م

- هليل، تسوفيا (محررة)، "مدخل إلى الأدب العبرى" (ماقو لسفروت هعقريت)، محاضرات ألقاها شمعون هلكين جمعت في مقالات، الناشر مفاعل هشيخفول، الجامعة العبرية ١٩٦٠م.

- هرتسل، تيودور، "البلاد القديمة الجديدة" (التنوايلاند)، تل أبيب، دار نشر نيومان، ١٩٥١م.

- زيت، ديقيد، "الصهيونية في دروب السلام" (تسيوتوت بداركاي هشالوم)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٨٥م.

- كوهين، أدير، "وجه دميم في المرآة، انعكاس الصراع العربي اليهودي في أدب الأطفال العبرى" (پانيم مكوعاروت بمرآه، هشتكفوت هسيخسوخ هيهودى - هعرقى بسيفروت هيلاديم هعقريت)، تل أبيب، دار نشر رشافيم، ١٩٨٥م.

- كوهين، يردينا، "الدف والبحر" (هتوف قهيام)، تل أبيب، سفريات پوعاليم، ١٩٧٦م.
- كتس، الياهو وجورقيتس، ميخائيل، "ثقافة شغل وقت الفراغ فى إسرائيل: سلوكيات قضاء الوقت والاستهلاك الثقافى"، تل أبيب، دار نشر عام عوفيد، ١٩٧٣م.
- كتسنلسون، بيرل، "رسائل ب. كتسنلسون" (إجروت ب. كتسنلسون)، المجلد الثانى، محرره: يهودا شاريت، تل أبيب، دار نشر عام عوفيد، ١٩٦١م.
- كرمون، ارييه، "التكبة، موضوع المرحلة الثانوية فى المدراس العامة" (هشوتًا، نوسيه لحتيقًا هعليونا بقيت هسيفير هكلالى)، المجلد الثانى، القدس، الناشر وزارة التربية والتعليم، المناهج الدراسية، ١٩٨١م.
- لوستيج، آيان، "عرب فى دولة يهودية" (عرقيم بمدينة يهوديت)، حيفا، دار نشر مفراش، ١٩٨٥م.
- جورج لوكاتش، "الرواية التاريخية، تطور الموضوعات والأشكال فى مناحى الأدب" (هرومان ههيستورى، هتيتحوت همجاموت قهتسوروت بعنفاى هسيفروت)، ترجمه من اللغة المجرية إلى العبرية أرييه سولا، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٥٥م.
- موريس، بنى، "نشأة قضية اللاجئين الفلسطينيين ١٩٤٧م-١٩٤٩م" (ليدته شيل بعيات هيليتيم هيلستينيم، ١٩٤٧م-١٩٤٩م)، تل أبيب، دار نشر عام عوفيد، ١٩٩١م.
- ميخائيل، سامى، "حماية" (حاسوت)، تل أبيب، دار نشر عام عوفيد، ١٩٧٧م.
- منور، جيورا، "تاريخ الرقص لدى جرتروود كراوس" (حايى همحول شيل جرتروود كراوس)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٧٨م.
- منور، جيورا (محرر)، "أجاداتى، رائد الرقص الحديث داخل التجمع اليهودى الصهيونى فى فلسطين" (أجاداتى، حالوتس همحول هيجاداش ياريتس يسرائيل)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم ومكتبة الرقص فى إسرائيل، ١٩٨٦م.
- مشعل، شاؤول وأهارونى، رؤوقين، "ليست الحجارة هى كل شئ - الانتفاضة وسلاح المنشورات" (هاقانيم زيه لو هكول - هانتفاضة قنيشيك هكروزيم)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٨٩م.

- س، يزهار، "قصة خربة خزاعة وثلاث قصص أخرى من قصص الحرب" (سيپور حربات حزعا فعود شلوشا سيپوراى ملحاما)، تل أبيب، دار نشر زمورا بيتان، ١٩٨٩م.
- سادان-لوقنشتاين، نيلى، "أ.ب. يهوشوع - دراسة فى أدبه" (أ.ب. يهوشوع - مونوجرافيا)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٨١م.
- سوڤيل، تسقى، "الرحلة من البلد الآمنة" (همساع من هاأريتس هموڤتاحتات)، تل أبيب، دار نشر عام عوفيد، ١٩٩٠م.
- عيزير، نانسى، "الأدب والأيدىولوجية" (سيفروت فأيدىولوجيا)، تل أبيب، دار نشر فڤيروس، ١٩٩٢م.
- عفرات، جدعون، "الدراما الإسرائيلىة" (هدراما هيسرائيلىة)، القدس، دار نشر جوما، وتشريكوڤر والجامعة العبرية بالقدس، معهد الفنون، ١٩٧٥م.
- عفرات، جدعون، "الأرض والإنسان والدم، أسطورة الطليعى والإيمان بالأرض فى مسرحيات الاستيطان" (أداما، أدام، دام، ميتوس هيحالوتس أوفولحان هاأداما بمحازرت ههتيشڤوت)، تل أبيب، دار نشر جوما، وتشريكوڤر، ١٩٨٠م.
- عفرات، جدعون، "فهرسة معرض: ١٩٤٨م - جيل ١٩٤٨م فى الفن بإسرائيل" (كيتلوج تعروخا: ١٩٤٨م - دور تاشاح بأومانوت يسرائيل)، تل أبيب، الناشر متحف إريتس يسرائيل، ١٩٨٨م.
- فاينجولد، بن عامى، "النكبة فى الدراما العبرية" (هشونأ بDRAMا هعڤريت)، تل أبيب، دار نشر هكيپوتس همؤحاد، ١٩٨٨م.
- فلتك، يتسحاق ومحاميد، محمد، "شارة الفحم، عالم الشباب العرب فى إسرائيل" (أوت شيل پيحم، عولامام شيل نوعار عرفى بيسرائيل)، جڤعات حڤيڤا، الناشر معهد الدراسات العربية، ١٩٨٩م.
- تسور، موكى، زڤولون، تائير وفورات، حانينا، "هنا على هذه الأرض" (كان عل پناى هاأداما)، تل أبيب، دار نشر هكيپوتس همؤحاد وسڤريات پوعاليم، ١٩٨١م.

- كنو، جال، "قضية الأرض في الصراع القومي بين اليهود والعرب ١٩١٧م-١٩٩٠م" (بعايات هكاركاع بسيخسوخ هلئومي بين يهوديم لعرقيم ١٩١٧م-١٩٩٠م)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٨١م.
- روبينشتاين، داني، "احتضان التينة 'حق العودة' للفلسطينيين" (حيبوك هتئينا "زخوت هشيئا" شيل هفلسطينيم)، القدس، دار نشر كيتير، ١٩٩٠م.
- روزيك، إلی، "لغة المسرح" (سفات هتيترون)، تل أبيب، دار نشر دافير، ١٩٩٢م.
- رايتز، يتسحاق وأهاروني، راؤوقين، "العالم السياسي لعرب إسرائيل" (عولامام هپوليتي شيل عارقي يسرائيل)، بيت بيرل، الناشر مركز دراسة المجتمع العربي في إسرائيل، ١٩٩٢م.
- راكس، إلی، "الأقلية العربية في إسرائيل: بين الشيوعية والقومية العربية ١٩٦٥-١م-١٩٩١م" (هميعوت هعارقي بيسرائيل: بين كومونيزم للثوميوت عرقيت ١٩٦٥م-١٩٩١م)، تل أبيب، مركز موشيه دايان، جامعة تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٩٢م.
- رامرز-راوخ، جيلا، "ل.أ. أريئيلي (أورلوف): حياته ونتاجه الأدبي" (ل.أ. أريئيلي (أورلوف): حايياف قيتسيراتو)، تل أبيب، دار نشر ففيروس، ١٩٩٢م.
- راف، اورى، "علم الاجتماع والمسرح" (سوتسيولوجيا قتيئترون)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم وجامعة تل أبيب، كلية الفنون والإعلام، ١٩٧٣م.
- شوهام، حايم، "دراما 'جيل في البلاد' - التحدى والواقع في الدراما الإسرائيلية" (هدراما شيل "دور بأريتس" - إتجار أومتسيئوت بDRAMا هيسرائيليت)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٩م.
- شوهام، حايم، "الجماعة في مسرح عمال التجمع اليهودي الصهيوني في فلسطين" (أوهيل) العرض المسرحي "بتيا" لمؤلفها تسفى شاتس" (هكفوتسا بتيترون پوعلاي إريتس - يسرائيل "أوهيل"، ههتساجا "بتيا" عل پي تسفى شاتس)، حيفا، جامعة حيفا، ١٩٨٨م.

- شوحيت، آلا، "السينما الإسرائيلية: التاريخ والفكر" (هكولنوع هيسرائيلي. هيستوريا فايدولوجيا)، تل أبيب، دار نشر بريروت، ١٩٩١م.
- شحادة، راجا، "الطريق الثالث" (هديرخ هشليشيت)، ترجمه عن الإنجليزية سنائيت جيسيس، القدس، دار نشر آدام، ١٩٨٢م.
- شتندل، لوري، "عرب إسرائيل، بين المطرقة والسندان" (عارقاي يسرائيل: بين پاتيش لسانان)، القدس، دار نشر اكدمون، ١٩٩٢م.
- شيف، زئيف ويعري، إيهود، "الانتفاضة" (انتفاضة)، القدس وتل أبيب، دار نشر شوكان، ١٩٩٠م.
- شاليف، ارييه، "الانتفاضة، الأسباب والملاحم، والنتائج"، (هانتفاضة، هسيبوت، همأفينيم، فهشلاخوت)، تل أبيب، دار نشر ففروس، ١٩٩٠م.
- شماس، أنطوان، "أرابيسك" (عربسكوت)، تل أبيب، دار نشر عام عوفيد، ١٩٨٦م.
- شامير، موشيه، "حياتي مع إسماعيل" (حايي عيم يشمعئيل)، تل أبيب، دار نشر معاريق، ١٩٦٨م.
- شاپيرا، أنيتا، "الصراع الكاذب، العمل العبري، ١٩٢٩م-١٩٣٩م" (هماآفاك هنيخزاف، عقودا عقرت، ١٩٢٩م-١٩٣٩م)، تل أبيب، دار نشر هكيوتس همؤحاد، ١٩٧٧م.
- شاپيرا، أنيتا، "سيف الحمامة: الصهيونية والقوة ١٨٨١م-١٩٤٨م" (حيريف هيونا، هتسيونيت فهكوح ١٨٨١م-١٩٤٨م)، تل أبيب، دار نشر عام عوفيد، ١٩٩٢م.
- شاپيرا، شاريت، "فهرسة معرض: دروب الترحال، الهجرة والرحلات والانتقالات في الفن الإسرائيلي المعاصر" (كيتلوج تعروخا: مسلولاى ندوديم، هجيرا مساعوت أومعقاريم بأومانوت يسرائيليت عخشاقيت)، القدس، الناشر متحف إسرائيل، ١٩٩١م.
- شاكيد، جرشون، "القصة العبرية ١٨٨٠م-١٩٨٠م (ج) الحداثة بين الحربين، مدخل للأجيال في البلاد" (هسيپوريت هعقرت ١٨٨٠م-١٩٨٠م (ج) هموديرنا بين شتاي

ملحموت، ماڤو لنوروت باآريتس)، القدس وتل أبيب، دار نشر كيتير وهكيبوتس همؤحاد، ١٩٨٨ م.

- شاكيد، جرشون، "القصة العبرية ١٨٨٠م-١٩٨٠م (د) في مشاكل الزمن، الواقعية الإسرائيلية، ١٩٣٨م-١٩٨٠م" (هسيپوريت هعقرت ١٨٨٠م-١٩٨٠م (د) بحيقلاى هزمان، هرياليزم هيسرائيلى، ١٩٣٨م-١٩٨٠م)، القدس وتل أبيب، دار نشر كيتير وهكيبوتس همؤحاد، ١٩٩٣ م.

- يجال تومركين، "خشب وحجارة وقماش فى مهب الريح" (عتسيم، أقانيم أوقديم بروح)، دار نشر مسادا، جقععاتيم، ١٩٨١ م.

- تاموز، بنيامين، لقيتا، دوريت وعوفرات، جدعون، " قصة الفن الإسرائيلى منذ فترة مدرسة "بتسلايل" عام ١٩٠٦م وحتى الوقت الحاضر (سيپورا شل أومانوت يسرائيل ميمى "بتسلايل" ب ١٩٠٦م قعد يامينو)، دار نشر مسادا، جقععاتيم، ١٩٨٠م، ص ٤٧.

ج. مقالات فى نوريات وفصول من كتب

- أبو بكر، حاولة، "المصادرة السياسية للطفل الفلسطينى من خلال أدب الأطفال الفلسطينى" (سوتسياليزاتسيا هپوليتيت شيل هيليد هيلستيناى بإمتساعوت سيفروت هيلاديم هيلستينايت)، دورية حيتس، مايو ١٩٩٠م، ١٣-٥٧.

- إيئين-زوهار، إيتمار، "ازدهار وتبلور الثقافة العبرية المحلية الجديدة فى التجمع اليهودي الصهيوني فى فلسطين ١٨٨٢م-١٩٤٨م (هتسميحا فهتجبشوت شيل تربوت مكوميت باريتس يسرائيل ١٨٨٢م-١٩٤٨م)"، دورية كاتدرا، العدد ١٦، ١٩٨٠م، ١٦٥-١٨٩.

- أقيجال، شوش، "أكتب نفسى، شوش أقيجال وهليل ميتلپونكت، حوار" (أنى كوتيف أوتى شوش أقيجال وهليل ميتلپونكت، سيحا)، دورية ستديو، العدد ٣-٤، سبتمبر-أكتوبر ١٩٨٩م، ٦٠-٦١.

- اوفنهايمر، يوحاى، "كان عربيا له نغن سوداء مثل أبى العربى فى الشعر السياسى المبكر للشاعر أقوت يشورون" (هايا عارقى عيم زاكين شاحور كاقى هعرقى

- بشيراتو هبوليتيت هموكديميت شيل أقوت يشورون)، دورية علاى سيح، العدد ٣٣، خريف ١٩٩٣م، ٩-٢٠.
- اوريان، دان، "عرض فى حاجة إلى علاج" (سندروم بت هيعانيه)، دورية حيتس، إبريل ١٩٨٩م، ٩٢-٩٧.
- اوريان، دان (محرر وكاتب المقدمة)، "ندوة عن المسرح الفلسطينى" (راقف سيح عل هتيترون هيلسطينى)، دورية باما، العدد ١٢٩، ١٩٩٢م، ٢٢-٤٢.
- أورنان، عيتير ولوريا، إيتمار، "محصنون من أول وهلة - مصادر نفسية للصمت" (موجانيم لخنورا - مكوروت پسيخولوجيم شيل هشتيكا)، فى كتاب 'كلام عن الصمت. صمت المجتمع الإسرائيلى على أحداث الانتفاضة' (أميروت عل شتيكا، شتيكاتا شيل هحيقرا هيسرائيليت لنوخاخ إيروعاى هاانتفاذا)، حجيت جور زيڤ (محررة)، الناشر مركز السلام، تل أبيب، ١٩٨٩م، ٣٩-٤٥.
- آيل، أقيشى، "هل هذا رد الفعل على الأحداث أم تحليل للتطورات؟ معارض وأحداث فى عام الانتفاضة" (تجوقا لاإيروعيم أو نيتوح تهليخيم؟ تعروخوت قإيروعيم بشنات هانتفاضة)، دورية حيتس، العدد ١، إبريل، ١٩٨٩م، ٤٩-٦٤.
- العاد، إيلي، "حجارة على جبين الوطن، دراسة الأدب الفلسطينى خلال فترة الانتفاضة" (أقانيم عل ميتساح هموليديت، عل هسيفروت هيلستينيت بتكوفات هانتفاضة)، دورية أليايم، العدد ٧، ١٩٩٣م، ٩٦-١١٧.
- يتسحاق أفشتاين، "مسألة مختفية" (شئيلا نعلما)، دورية هشيلوح، العدد السابع عشر، ١٩٠٧م، ص ١٩٣-٢٠٦.
- بغيرين، يوناتان، "خرائب تقابلك أثناء الصعود إلى القدس" (حورقوت بعاليا ليروشالايم)، دورية ستوديو، العدد ٣٧، أكتوبر ١٩٩٢م، ١٠-١١.
- بلاطة، كامل، "فنانون إسرائيليون وفلسطينيون: أمام الغابات" (إومانيم يسرائيليم أوفلستينيم: مول هياعاروت)، دورية كاث، العدد ١٠، يوليو ١٩٩٠م، ١٧٠-١٧٥.
- بيزمان، أهارون وأمير، يهودا، "تشبيهات قومية متبادلة بين اليهود والعرب فى إسرائيل" (ديموييم لثوميم هداديم شيل يهوديم قعرقيم بيسرائيل)، دورية مجاموت، المجلد ٢٨، العدد ١، ١٩٩٣م، ١٠٠-١٠٥.

- بشارة، عزمى، "بين المكان والاتساع" (بين ماكوم ليرحاف)، دورية ستوديو العدد ٢٧، اكتوبر ١٩٩٢م، ٦-٩.

- بنيامينى، يافيه، "سعيد - ليس نمطا، البطل العربى كراوى فى رواية "حجرة مغلقة" للمؤلف شمعون بالاس" (سعيد - نوستريوتايب، هجيبور هعارقى كمسپير برومان "حيدير ناعول" شيل شمعون بالاس)، دورية ٧٧، العدد ٧٨-٧٩، يوليو-أغسطس، ١٩٨٦م، ٣٨-٤١.

- بنيامينى، كلمن، "خطوط مميزة لشخصية الفرد الإسرائيلى والأمريكى والألمانى والعربى من منظور الشباب الإسرائيلى" (كاقيم لدموت هاأدام هيسرائيلى، هاأمريكانى، هجرمانى قعرقى بعيناي نوعار يسرائيلى)، دورية مجاموت، العدد الرابع، نوفمبر ١٩٦٩م، ص ٣٦٤-٣٧٥.

- بنيامينى، كلمن، "صورة العربى فى نظر الشباب الإسرائيلى - ماذا تغير خلال ١٥ عاما" (ديموى هعارقى بعيناي نوعار يسرائيلى - ما نشنتيه بميشيخ ١٥ شانان)، عيونيم بحينو، العدد ٢٧، اكتوبر ١٩٨٠م، ٦٥-٩٤.

- بن عزيز، إيهود، "محتلون ومحاصرون، دراسات فى الأدب الإسرائيلى المعاصر" (پورتسيم قنتسوريم، عيونيم بسفروت هيسرائيلىت هتسعيرا)، دورية كيشيت، المجلد العاشر، صيف ١٩٦٨م، ١٢٤-١٦٠.

- بن عزيز، إيهود، "ى. ح. برينر والمسألة العربية" (ى. ح. برينر قهشئيلا هعريت)، دورية كيشيت، العدد ٥١، ربيع ١٩٧١م، ١١-٢٦.

- بن عزيز، إيهود، "حوار مع ناحوم جوتمان" (سيحا عم ناحوم جوتمان)، دورية تسيور أوفيسول، العدد الثالث، ١٩٧٣م، ١٥-٢١.

- بن عزيز، إيهود، "عربى، يبيع الكعك" (عرقى إيحاد، موخير توفينيم)، دورية عيتون ٧٧، نوفمبر-ديسمبر ١٩٧٩م، ٢٠-٢١، ٤٢.

- بن عزيز، إيهود، "ظل البساتين والبركان، شخصية العربى فى الأدب العبرى فى بداية هذا القرن" (تسيل پارديسيم قهار هجاعاش، دموت هعارقى بسيفروت هعقرت بتحيلات هميئا)، دورية موزنايم، العدد ٥١، اكتوبر-نوفمبر، ١٩٨٣م، ٥٧-٥٩.

- بن عزيز، إيهود، "العربى الذى يعيش داخلك" (هعرقى هحاي بكرييخا)، دورية عيتون ٧٧، العدد ٨٨-٨٩، مايو-يونيو ١٩٨٧م، ٢١-٢٣.

- بن شاؤول، نيتسان، "الحصار" (ماتسور)، دورية سراتيم، العدد ٤، خريف ١٩٨٩م، ٩-٢.
- براون، يحزكيئيل، "الأنغام الأولى" (تسلييم ريشونيم)، دورية تينترين، العدد ١٦، يونيو-يوليو ١٩٦٥م، ١٦-١٧.
- برونزفت، موشيه، "دان الحارس" (دان هشومير)، دورية باما، العدد ٤٥، ١٩٤٥م، ٧٣-٧٠.
- بر-تال، دانيئيل وزولتك، شموئيل، "إنعكاس صورة العربى والعلاقات اليهودية العربية فى مناهج القراءة الدراسية" (هشتكفوت دموت هعارقى قياحاساي يهوديم-عارقىم بميكرووت)، دورية مجاموت، العدد ٣٢، ١٩٨٩م، ٣٠١-٣١٦.
- جوقرين، نوريت، "البحث عن هوية فى الأدب اليهودى فى فلسطين فى بدايته، حالة: أهارون ديفيد جوردرن" ('حبيبوس هحوتيم' بسيفروت هأريتس يسرائيليت بريشيتاه، همكريه: أ. د. جوردرن)، فى كتاب "رؤى - الثقافة والمجتمع فى التجمع اليهودى الصهيونى فى فلسطين" (نكودوت تتسپيت - تربوت قحيفرا بإريتس يسرائيل)، نوريت جيريتس (محررة) تل أبيب، الجامعة المفتوحة، ١٩٨٨م، ٢١٩-٢٤١.
- جور، يسرائيل، "تاريخ المسرحية الأصيلة فى دولة إسرائيل؛ ج. النفوس المكشوفة فى وقت المحنة" (پراكاي همحازيه همكورى بمدينت يسرائيل؛ ج. 'حاشوفس نشاموت بشعات بعنا')، دورية باما، العدد ٤٠، شتاء ١٩٦٩م، ١٢٧-١٣٩.
- هوفمان، يوحنان، "هل يوجد تطرف فى البلدة؟ نتائج دراسة لعينة من العلاقات بين اليهود والعرب" (هكتسنا بكمپوس؟ ميمتسائى بديكا بديجيم شيل يحاسيم بين يهوديم لعرقيم)، دورية مجقن، العدد ٤٨، يونيو ١٩٨٠م، ٤٨-٥٢.
- هوفمان، يوحنان وسجينر، راحيل، "أشكال اجتماعية متطابقة تماما" (نورموت حيفراتيوت قثواموت يتير)، دورية عيونيم بحينو، العدد ٤٧-٣٨، مارس ١٩٨٣م، ١٠٩-١١٦.
- هوفمان، يوحنان ونجار، كميل، "الاستعداد لعلاقات اجتماعية طبيعية بين تلاميذ يهود وعرب فى المدارس الثانوية" (هنخونوت ليحاسي حيفرا تكينيم بين تلميديم يهوديم لعرقيم بقاتاي سيفير تيخونيم)، دورية عيونيم بحينو، العدد ٤٣-٤٤، مارس ١٩٨٦م، ١٠٣-١١٨.

- هارئيل، فيريد، "في انتظار جودو" في مسرح حيفا، تفسير سياسى غير ناضج" (محاكيم لجودو بتيترون حيفا، بيروش پوليتى موحماتس)، دورية باما، العدد ٩-١٠-١٠٠، ١٩٨٧م، ١١٥-١٢١.
- زيلبرتال، موشيه، "المسرحية الأصيلة المعاصرة" (همجازية همكورى بن زمينيو)، دورية أورلوجين، العدد ٢، ١٩٥١م، ٢١٢-٢١٨.
- حاقير، حانان، "الطرق على موضع الضعف" (لهاكوت بعكفو شيل أخيلاس)، دورية أليام، العدد ١، يونيو ١٩٨٩م، ١٨٦-١٩٢.
- حاقير، حانان، "الطرق مرة أخرى على موضع الضعف" (شوف لهاكوت بعكفو شيل أخيلاس)، دورية أليام، العدد ٣، ١٩٩٠م، ٢٣٨-٢٤٠.
- حاقير، حانان، "الأغلبية كأقلية قومية في القصة الإسرائيلية من بداية الستينيات" (روث كميعوت لئومى بسبيوريت يسرائيليت مريشيت شنوت هشيرسيم)، دورية سيمان كريئا، العدد ٢، يوليو ١٩٩١م، ٣٢٨-٣٣٩.
- حاقير، حانان، "اللغة العبرية بقلم كاتب عربى: ستة فصول عن رواية "أرابيسك" للكاتب أنطوان شماس" (عقرت بعنو شيل عرفى: شيشا پراكيم عل "عرابسكوت" ميائت أنطوان شماس)، دورية تيئوريا أوفيكوريت، العدد ١، صيف ١٩٩١م، ٢٣-٣٨.
- تننباوم، إيلانا، "التحولات والطاقت، دراسة عن أعمال دوف أور نير" (موتاتسيوت فاينرجيوت، عل عقودوتاف شيل أور نير)، دورية ستوديو، العدد ٣٣، مايو ١٩٩٢م، ١١-١٣.
- كوهين، أدى، "أعماق الكراهية" (تهوموت شيل سينئا)، دورية حيتس، العدد ٤، مايو ١٩٩٠م، ٣-١٢.
- كوهين جان، پنحاس، "أنشطته" فهرسة معرض، پنحاس كوهين جان: أنشطته، وثروة أعماله: يونا فيشر" (پعيللويوت كيتلوج تعروخا، پنحاس كوهين جان: پعيللويوت، أوتسار: يونا فيشر)، القدس، الناشر متحف إسرائيل، ١٩٧٤م.
- كوتاف، أيلين، "مشاركة المرأة الفلسطينية فى الانتفاضة - دور إيجابى لحركة التحرير الوطنى" (هشتتفوت هايشا هپاستينيت بانتفاضة - يسود حيوقى لتنوعات هشحرور هلئومى)، فى كتاب "الانتفاضة - رؤية من الداخل" (هانتفاضة - ماباط

- پنيمى) شلومو سقىرسكى، فايلان پيه (محرران)، تل أبيب، دار نشر مفراش، ١٩٩٢م، ١٢٥-١٤٠.
- كاتس، شاؤول، "المثابر الجديد" - بيرل كتنلسون والتحديد الجديد لدور المزارع العبرى" (هتמיד هيجاداش) - بيرل كتنلسون فهجدارا ميجاداش شيل تافكيد هكلائى هعقرى)، فى كتاب "رؤى - الثقافة والمجتمع فى التجمع اليهودى الصهيونى فى فلسطين" (نكودوت تتسپيت - تربوت فحيقرا بايريتس يسرائيل)، نوريت جيريتس (محررة) تل أبيب، الجامعة المفتوحة، ١٩٨٨م، ٥٥-٧٤.
- ليقى، شمعون، "أسرى فى الخيال، العرب فى الأدب العبرى الحديث" (شقوييم بديون، هعارقىم بسيفروت هعقرت هيجاداشا)، دورية موزنايم، العدد ٥-٦، اكتوبر-نوفمبر، ١٩٨٣م، ٧٠-٧٣.
- مورج، جلعاد، "عاشقون ومطلقون للنار، ملامح العربى فى المرأة الأدبية" (أوهاقيم فيوريم، پناى هعارقى بارائى هسفروتى)، دورية موزنايم، المجلد ٦١، العدد ٥-٦، سبتمبر أكتوبر ١٩٨٧م، ١٥-١٨.
- موريه، شموئيل، "الشخصية الإسرائيلية فى الأدب العربى من قيام الدولة" (دموتو شيل هيسرائيلى بسيفروت هعريت مياز كوم همدينا)، فى كتابه "الصراع العربى الإسرائيلى فى مرآة الأدب العربى" (سيخسوخ عراف -يسرائيل لراى هسفروت هعقرت)، القدس، دار نشر موساد قان لير، ١٩٧٥م ٢٥-٥٢.
- محاميد، هاشم وجوتمان، يوسف، "الأنماط والأنماط المضادة لليهود والعرب فى علاقاتهم المختلفة" (ستراوتتيم فانتيستراوتتيم شيل يهوديم فعرقيم بتنائى مجاع شونيم)، دورية حاقات داعات، العدد ١٦، سبتمبر ١٩٨٣م، ٩٠-١٠٨.
- منور، داليا، "عاصم أبو شقرة، صبار فى الأصبى" (عاصم أبو شقرة، صبار بعاتسيس)، دورية ستوديو، العدد ١١، مايو ١٩٩٠م، ٢٦-٢٧.
- سموحا، سامى، "السياسة القائمة والبديلة المطبقة تجاه عرب إسرائيل" (مدينيوت كيميت فالترناتيفيت كلاپى عارقى يسرائيل)، دورية مجاموت، العدد ٢٦، سبتمبر ١٩٨٠م، ٧-٣٦.
- سموحا، سامى، "تسامح الأغلبية اليهودية فى إسرائيل تجاه الأقلية العربية - رؤية مقارنة" (سوفلانوت هاروف هيهودى يسرائيل كلاپاى هميعوت هعارقى -

پرسپکتیفا ہشقاتیت)، فی کتاب: ألوف ہرئیقین (محرر)، "هل من الصعب أن تكون إسرائيلیا؟ رؤى متكافئة ومقارنة" (ہایم کاشیہ لہیوت یسرائیلی؟ ہیباتیم عرکیم فہشقاتییم)، دار نشر موساد فان لیر، القدس، ۱۹۸۳م، ۷-۳۶.

- سمیونوف، موشیہ ولاقیان- أفشتاین، نوح، "تعدد الأعمال والدافعية للجماعات العرقية في إسرائيل" (ریبود عیسوکی أوموقولیوت شیل کفوتسوت إتیوت بیسرائیل)، فی کتاب "الرجال والدولة - المجتمع الإسرائيلي" (أناشیم أومدینا - ہحیقرا ہیسرائیلیت)، سموئیل ستمفلر (محرر)، تل أبیب، الناشر وزارة الدفاع، ۱۹۸۹م، ۴۱۰-۴۱۸.

- عوز، أقرہام، "داقار المترجم" (داقار ہمترجیم)، من کتاب "الطيب" (توف)، للکاتب س. ف. تیلور، تل أبیب، دار نشر أور عام، ۱۹۸۳م، ۹-۱۰.

- عوز، أقرہام، "الفناء والإحياء في المسرح الإسرائيلي" (کیلايون أوتحیا بتیئترون یسرائیل)، فی کتاب "رؤى - الثقافة والمجتمع في التجمع اليهودي الصهيوني في فلسطين" (نکودوت تتسپیت - تربوت فحیقرا باریتس یسرائیل)، نوریت جیریتس (محررة) تل أبیب، الجامعة المفتوحة، ۱۹۸۸م، ۲۰۴-۲۱۶.

- عوز، أقرہام، "لماذا صممت ربات الشعر: الانتفاضة والمسرح" (عل ما شتکو ہموزوت: ہاانتفادا فہتیئترون)، فی کتاب "کلام عن الصمت. صمت المجتمع الإسرائيلي على أحداث الانتفاضة" (أمیروت عل شتیکا، شتیکاتا شیل ہحیقرا ہیسرائیلیت لنوخاح إیروعاى ہاانتفادا)، حجیت جور زیف (محررة)، الناشر مرکز السلام، تل أبیب، ۱۹۸۹م، ۹۷-۱۰۲.

- عفرات، جدعون، "شخصية العربي في المسرحية العبرية" (دموت ہعارقی بدراما ہیسرائیلیت)، نوریة عیمدا، العدد ۵-۶، ص ۲۵-۲۶، اکتوبر ۱۹۷۷م، ۵۲-۵۴، والعدد ۷، مارس ۱۹۷۸م، ۳۹-۴۱.

- عفرات، جدعون، "الأجنبي: العربي في المسرحية الإسرائيلية" (ہزار: ہعارقی بدراما ہیسرائیلیت) فی کتاب "الحداثق المعلقة. فصول أخرى في الأنماط الثقافية" (جانیم تالوییم، عود پراکیم بأرکیٹیپولوجیا شیل تربوت)، تل أبیب، الناشر "أومانوت یسرائیل"، ۱۹۹۱م، ۱۸۸-۲۲۸.

- عفرات، جدعون، "الفراغ الجماهيري في الستينيات" (هيحالال هتسيپورى شيل
شנות هـ ٧٠)، دورية ستوديو، العدد ٢٧، اكتوبر ١٩٩٢م، ٣٢-٣٥.
- فولاك، أف. ن، "أصل عرب إسرائيل" (موتسأم شيل عاراقى يسرائيل)، دورية
مولاد، المجلد الأول، العدد ٣ (٢١٣)، اكتوبر-نوفمبر ١٩٨٧م، ٢٩٧-٣٠٣.
- فوكس، شاريت، "خوف التناسخ في دراما أحداث النازي" (حارادات هجيلجول
بدرامات هشوتًا)، دورية عيتون ٧٧، العدد ١١٠، مارس ١٩٨٩م، ٣٧-٤١.
- فلايشر، تسيفى، "ملحبة إسرائيلية في القاهرة" (ملحينا يسرائيليت بكاهير)، دورية
موسيقا، العدد ١٣، أبريل ١٩٨٨م، ٢٦-٢٨.
- بيرس، يوحنا، أرليخ، أقيشى ويوئل-دييس، نيرا، "التعليم القومى للشباب العربى
فى إسرائيل: مقارنة المناهج الدراسية" (حينوخ لئومى شيل نوعار عرقى بيسرائيل:
هشقتات توخنيوت ليموديم)، دورية مجموت، العدد ١٧، اكتوبر ١٩٦٨م، ٢٦-٣٦.
- سلمونا، يجال، "بداية الفن الحديث فى التجمع اليهودى الصهيونى فى فلسطين"
(ريشيت هاأومانوت هموديرنيت بإريتس يسرائيل)، دورية كاف، العدد ٢، يناير
١٩٨١م، ٢٧-٢٩.
- سلمونا، يجال، "الشرق فى الفن الإسرائيلى فى العشرينيات" (همزراح بأومانوت
هيسرائيليت بشنوت هـ ٢٠)، فى كتاب "فهرسة معرض: العشرينيات فى الفن
الإسرائيلى" (شنوت هـ ٢٠ بأومانوت يسرائيل)، جمعها: مارك شافس، تل أبيب،
الناشر متحف تل أبيب للفنون، ١٩٨٢م، ٢٥-٣٣.
- صرصور، سعد، "حول مسألة تعليم أقلية أجنبية فى دولتها" (لشئيلات حينوخو شيل
ميعوت زار بمدينتو)، فى كتاب "التعليم فى مجتمع يتكون - النظام الإسرائيلى"
(حينوخ بحيقرا متهاقا - همعريخيت هيسرائيليت)، قولتير اكران، اريك كرمون
وديقيد تسوكير (محررون)، الجزء الأول، تل أبيب والقدس، دار نشر هكيبوتس
همؤحاد وموساد فان لير، ١٩٨٥م، ٤٧٣-٥٢٤.
- كيمرلنج، باروخ، "الاندماج فى المجتمع الإسرائيلى، ودوره فى إبراز النزاع العربى
الإسرائيلى" (اينتجراتسيا بحيقرا هيسرائيليت، أوقولوتيت هسيخسوخ هيسرائيلى
عارقى)، دورية مجاموت، المجلد ١٥، العدد ٤، سبتمبر ١٩٧٤م، ٣٤٩-٣٧٣.
- كلاوزنر، يوسيف، ("رجل عبرى") "الخوف" ("إيش عيقرى")، "حشاش"، دورية
هشيلوح، العدد ١٧، ١٩٠٧م، ٥٧٤-٣٧٣.

- كلاوزنر، يوسف، ("المراقب")، "رؤية عبرية"، ("مشكيف")، "هشكافا عقريت"، دورية هشيولوج، العدد ١٨، ١٩٠٨م، ص ٣٨١.
- ريجيف، مناحيم، "انعكاس العلاقات اليهودية العربية فى كتب الأطفال فى البلاد" (هشتكفوت شيل يا حاساي يهوديم عارقيم بسفراى يلاديم بأريتس)، فى كتاب "فى دروب أدب الأطفال" (بداركاي هسفروت ليلاديم)، سلسلة أوفيك، جامعة حيفا، مدرسة التربية التابعة للحركة الكيبوتسية - أورانيم، دار نشر هكيبوتس همؤحاد وسفريات پوعاليم، ١٩٨٥م، ١٠٥-١٤١.
- ريف، ديفيد، "فنانون إسرائيليون فى عصر الانتفاضة" (أومانيم يسرائيليم بعيدان هاانتفادا)، دورية ستديو، العدد ١١، مايو ١٩٩٠م، ١٤-١٥.
- رمز راوخ، جيلا، "شخصية العربى فى القصة الإسرائيلية" (دموت هعرقى بسپوريت هعقرت)، وقائع المؤتمر العالمى التاسع للعلوم اليهودية، الناشر هاإيجود هعولامى لدعاى هيهדות، القدس، ١٩٨٧م، ٣٩٩-٤٠٦.
- شوهاى، حايم، "أشكال رد فعل المشاهد فى المسرح" (تيخنوت تجووقات هتسوفيه بتيئترون) فى كتابه "المسرح والدراما ييحثان عن جمهور" (تيئترون قدراىا محپسيم كاهاى)، دار نشر أور عام، تل أبيب، ١٩٥٥م، ١٧-٣٣.
- شوهاى، حايم، "هبيما" يتحدث مع جمهوره من سنوات عبر الحوار معه والحوار الذاتى "بيما" مسوحاحات عيم كهلاه شانيم شيل ديالوج أو منلوج)، فى كتابه "المسرح والدراما ييحثان عن جمهور" (تيئترون قدراىا محپسيم كاهاى)، دار نشر أور عام، تل أبيب، ١٩٥٥م، ١٧٧-١١١.
- شماس، انطون، "التهمة" (هاأشما)، دورية پوليتيكا، العدد ٥-٦، فبراير-مارس ١٩٨٦م، ٤٤-٤٥.
- شماس، انطون، "ارتبك فى الأدوار" ملاحظات حول صورة العربى فى السينما الإسرائيلية فى أعقاب إنتاج فيلم أفندى فوفولو"، (هو هتبليل بتفكيديم، هاعاروت لدموت هاعرقى بكونوع هيسرائيلى بعكفوت أفنتى فوفولو)، رافى بوكاي، أفنتى فوفولو القدس، الناشر مدرسة السينما والتلفزيون، طبرية، ١٩٩٠م، ٧-١٧.
- شنهار، عاليزا، "أن تكون هناك، أشعار اعتراض الجنود على حرب لبنان" (لهيوت شام، شيراي محائا شيل حيايم بملحيميت لقانون)، دورية حيتس، العدد ١، أبريل ١٩٨٩م، ٣٤-٤١.

- شنير، رؤوفين، "جرح من جروحه" - الأدب العربي الفلسطيني في إسرائيل" (پتساع ميتساعاف - هسيفروت هعارقثت هفلسطينيت بيسرائيل)، دورية أليام، العدد ٢، ١٩٩٠م، ٢٤٤-٢٦٨.
- شنير، رؤوفين، "نقطة الضعف أو مرآة حب الذات" (هعاكثف شيل اخيل أو هبثوثا شيل نركيسوس)، دورية أليام، العدد ٤، ١٩٩١م، ٢٠٢-٢٠٥.
- شايرا، اريك، "نعم، أنا ملحن مجد" (كين، أنى ملحن مجوياس)، دورية موسيكا، العدد ١٣، ابريل ١٩٨٨م، ١٨-٢١.
- شاپيرا، شاريت، "الصبار في الأصيل، عاصم أبو شقرة، صور ١٩٨٧م-١٩٨٩م" ('صبار' بعثيس، عاصم أبو شقرة، تسيوريم ١٩٨٧م-١٩٨٩م)، دورية كاف، العدد ١٠، يوليو ١٩٩٠م، ٢٧-٤١.
- شاپيرا، شاريت، "غزل النسيج، أو كيف اندلعت النار، من أين هبت الرياح" (عسيات هتكستيل، أو ايخ پرتسا هايش، مهبخان نشقا هاروح)، دورية ستوديو، العدد ٤١، فبراير ١٩٩٣م، ٥٨-٦١.
- شاكيد، جرشون، "مضطهدون؟ مضطهدون؟" (رودفيم؟ نردافيم؟)، في كتابه: "ليس هناك مكان آخر" (إين مكوم آحير)، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، تل أبيب، ١٩٨٨م، ٦٦-٧٧.
- شاكيد، جرشون (المشرف على الندوة)، "الإسرائيلي في المسرح الإسرائيلي" (هيسرائيلي بتيترون هيسرائيلي)، دورية باما، العدد ١١٢، ١٩٨٨م، ٥-١٩.
- شاكيد، جرشون، "المسرحية كسبيل للحوار الحضاري" (همحازية كديرخ لهيدبروت تربوتيت)، دورية باما، العدد ١٠٤، ١٩٨٦م، ٥-٢٥.
- شاكيد، جرشون، "الضوء وظل الوحدة والتعددية القصص العبرية في مواجهة مع الواقع المتغير" (اور وتسيل احادوت قريبوى "هسيپوريت هعقرت بهتمودوت دياكتيت عيم متسيئوت مشتانيه")، دورية أليام، العدد ٤، ١٩٩١م، ١١٣-١٣٩.
- تومركين، يجال، "الهوية والقومية"، فن النحت في إسرائيل: البحث عن هوية ("زهوت قلويموت"، أومانوت هيسول بيسرائيل: حيبوس هزهوت)، عاموس كينان، محرر، دار نشر تيفين، المتحف المفتوح، ١٩٨٨م، ٦٣-٦٤.

د: الصحف

- اقيجال، شوش، "تشيكوڤ مخلصا حتى بدون شاي" (تشيكوڤ امين افيلو بلى تيه)، صحيفة حاداشوت، ٢٨-١٢-١٩٨٨م.
- اقيجال، شوش، "اشباه شايوك" (شايوكيم)، صحيفة حاداشوت، ٢٨-١٢-١٩٩٠م.
- أهاروني، ميخال، "شاب عربي وسط أسرة يهودية (مقابلات صحفية مع ا. ب. يهوشوع ونولا تشيلتون)" (ناعار عرقى بمشپاها يهوديت "رئيونوت عيم ا. ب. يهوشوع فنولا تشيلتون")، صحيفة بمحنيه جدناع، العدد ٣ (٤٤٩)، نوفمبر ١٩٧٨م، ١٥-١٧.
- اورين، عاموس، "مثل أسرة بولندية من بت يام ((كمو مشپاها پولانيت مبيت يام) يضم مقابلة صحفية مع شموئيل هسفرى، صحيفة يديعوت أحرונوت، ٢٣-١٢-١٩٨٨م.
- الماجور، دان، "أنا نادم" (أنى متحاريت)، صحيفة يروشالايم، ١٦-١٢-١٩٨٨م.
- العاد، عامى، "يكتبون الأدب فى السجن أيضا" (جام بقتاي هكليه كوتقيم سيفروت)، ملخص محاضرة ألقيت فى ندوة موضوعها "ابحات فى موضوع الانتفاضة" عقدت فى معهد ترومان بالجامعة العبرية، صحيفة يديعوت أحرונوت، ٢٥-١٠-١٩٩١م.
- برزيل، امنون، "يتسحاق دنتسيجر: الطبيعة كإبداع" (يتسحاق دنتسيجر: هنوف كيتسير)، صحيفة هاآريتس، ٢٩-٢-١٩٧٧م.
- بر نيڤ، راحيل، "نصب للجيل البرجوازي" (متساقا لدور همتبرجين)، صحيفة لايشا، ٣-٩-١٩٧٣م.
- برتسكى، نوريت، "حوار مع ا. ب. يهوشوع بمناسبة نشر روايته "العاشق"، (سيحا عيم ا. ب. يهوشوع لاتسيت سيفرو 'هماهيف')، صحيفة معاريڤ، ١٨-٢-١٩٧٧م.
- بر كدما، عمنوئيل، "الكمين الصبارى" (هميلكود هتسبارى) يشمل علي مقابلة صحفية مع دانى هوروفيتس، صحيفة يديعوت أحرונوت، ١٦-١٢-١٩٧٧م.
- جورى، حايم، "الصلب المعقوف" (تسلاف هكراس)، صحيفة داڤار، ٩-١-١٩٨٤م.

- جال، نعمى، "تصلح الرقابة لما كان يحدث بالأمس" (تسنزورا ناخون لإتمول)،
صحيفة ידיעות احرونوت، ٣-١٢-١٩٧٧م.
- جلاى، يجال، "الزميل الطيب هالدر" (هياشير هتوف هالدر)، صحيفة عل همشمار،
٥-٨-١٩٨٢م.
- جمزو، حايم، "تعایش عربى يهودى" (بو كيوم عارفى يهودى)، صحيفة هاآريتس،
٦-٨-١٩٨٠م.
- ديان، موشيه، "ديان عن ملكة الحمام" (ديان عل 'ملكات هاأمپتيا')، صحيفة
معاريف ١٧-٥-١٩٧٠م (وهو عبارة عن جزء من حديث إذاعى سجل مع موشيه
ديان).
- هوروفيتس، داني، "حوار مع النفس، مع داني هوروفيتس" (مونولوج، عيم داني
هوروفيتس)، صحيفة هعولام هازيه، ٤-١-١٩٨٧م، ٣١-٣٢.
- هندلزالتس، ميخائيل، "الأثيوبيون" - أى: العرب" ('كوشيم' - كرى: عارقيم)،
صحيفة هاآريتس، ٨-١٠-١٩٨٢م.
- هندلزالتس، ميخائيل، "مشاهدون ومتعاونون" (تسوفيم ومشاتفى پعولا)، صحيفة
هاآريتس، ٤-١٠-١٩٩١م.
- هرئيقين، شولاميت، "العربى فى أدبنا - هل هو نمط أم إنسان؟" (هيعارفى
سيفروتينو - ستريوتايب أو أدام؟) صحيفة معاريف ١٠-٤-١٩٧٩م.
- هار جيل، شرجا، "إسماعيل وإسحاق، ماكس وحاييم" (يسمعئيل قيتسحاق، ماكس
قحاييم)، صحيفة معاريف ٩-٦-١٩٧٠م.
- هار جيل، شرجا، "من المحاكمة الأخيرة إلى سيلقستر ٧٢" (من همشپات
هاأحرون ل'سيلقستر ٧٢)، صحيفة معاريف ١٩-٣-١٩٧٤م.
- فايت، اوريئيل، "المسافة بعيدا عن الجمهور الصاخب" (هيرحيك من ههامون
هسوئين)، صحيفة ידיעות احرونوت، ٢٥-٣-١٩٨٨م.
- فايتس، شوش، "فطر السم، المانيا على سبيل المثال" (پتريات هاراعال، جرمانيا
كماشال)، صحيفة تيل أقيف، ١٨-٥-١٩٨٩م.

- واكسمان، داني، "حوار مع داني واكسمان: لإنتاج فيلم كهذا من منطلق الخوف" (سيحا عيم داني واكسمان: لعسوت سيريت كازيه متوخ پاحاد)، صحيفة مونيتين، يونيو ١٩٨٢م، ١٠٠.
- زهاقي، ميخال، "خرج الجنود إلى الطريق" (حياليم ياتسو لديرخ)، صحيفة داغار، ١٩٨١-٦-٥م.
- زليج، يارون، "الفطريات والمدافع" (پتريوت فتوتاحيم)، يشتمل على مقابلة صحفية مع هليل ميتاپونكت، ملحق "حوتيم" لصحيفة عل همشمار، ١٩٨٤-٦-٢٢م.
- لئور، دان، "تشریح الوحشية" (اناتوميا شيل بروتاليوت)، صحيفة كول هعير، ١٩٨٣م، ٨-٥.
- لوري، افيقا، "في ظل جيل الصبار" (بتسيل هتسباريم)، يشتمل على مقابلة صحفية مع سامي ميخائيل، صحيفة حاداشوت، ١٩٩٣-٦-٢م.
- ليقنا، يهوديت، "ماذا يعيق يواش شاپيرا، حوار مع يهوشوع سوبول، مؤلف مسرحية 'سيلقستر ٧٢'" (ما ياعيق يواش شاپيرا: سيحا عيم يهوشوع سوبول، محايير محازيه 'سيلقستر ٧٢')، صحيفة داغار ١٩٧٤-٣-١٤م.
- ليقنا، نيري، "يوسف أبو وردة يبحث عن مخرج" (يوسف أبو وردة محاييس موتسا)، صحيفة كوتيريت ريشيت، ١٩٨٧-٥-١م، ٢٨-٣٠.
- ليمور، ياحيئيل، "كنت أساعد العرب في العنف - هكذا يقول مهاجر في أحد العروض المسرحية التي قدمت على مسرح الخان" (هاييتي عوزير لعارقيم بتيرور - أومير عوليه بهاتساجا بخان)، صحيفة معاريث، ١٩٧٣-٥-٢٢م.
- ميچيد، أهارون، "استيطان غالي جدا" (هتيشقوت يكارا ميئود)، صحيفة داغار، ١٩٧٩-٥-١٥م.
- مهاجير، راحيل، "المناقشة في شارع أهلن" (هديون بارحوث أهلن)، صحيفة كول هاعير، ١٩٨٦-١٢-٥م.
- نئمان، يهودا (جاد)، "العربي الطيب هو العربي في الفيلم" (عارقي توف هو عارقي بسيريت)، ملحق "كرتيس" التابع لجريدة معاريث بمناسبة رأس السنة اليهودية، ١٩٩١-٩-٨م، ٩-٨.

- نئمان، راحيل، "أخوة المظلومين" (أحاقات هدفوكيم)، صحيفة كوتيريت ريشيت، ١٢-٩-١٩٨٤م، ٢٦-٢٨.
- نعمان، عديت، "١٠ سنوات العودة"، (١٠ سنوات هشيئا)، صحيفة يديعوت احرونوت، ٢١-١-١٩٧٥م.
- س، يزهار، "الاستقلال، ٤٨-٩٢" (عسمائوت ٤٨-٩٢)، صحيفة حاداشوت، ٥-٥-١٩٩٢م.
- س، يزهار، "الويل لكل الذين يسحبون الأرض من تحت الأقدام" (هواى لكول موشخاي هكاركاع متحات لارجلايم)، محاضرة ألقيت فى مؤتمر الرابطة الإسرائيلىة للعلوم فى الدولة بالجامعة العبرية فى القدس، ٩-٦-١٩٩٢م، صحيفة يديعوت احرونوت، ٢٤-٧-١٩٩٢م.
- سحيش، يارون، "دعوها تهتم بهم" (تنو لاه لتيل بهيم)، مقابلة صحفية مع أفيشا جلاى، صحيفة يروشلايم، ٧-٨-١٩٩٢م.
- عقرون، بوغاز، "حاد لكن مرن" (حاريف أقل مجوشام)، صحيفة يديعوت احرونوت، ١٢-٦-١٩٧٨م.
- فوكس، شاريت، "إلى الخارج أيها الجمهور!" (كاهاال هحرتسا!)، مقابلة مع يهوشوع سوبول، صحيفة معاريف، ١٢-١-١٩٨٤م.
- فاينجولد، بن عامى، "مياه الأعماق راكدة" (ماى تهوم ريدويم)، صحيفة يديعوت احرونوت، ٢١-٣-١٩٨٠م.
- بيليج، أمير، "سادة وخدم" (أونيم أومشارتيم)، صحيفة حاداشوت، ٩-١١-١٩٨٨م.
- بيتير، سيناى، "أهارون ديقيد جوردون يتغير فى مسرح بيمرتيف" (أهارون ديقيد جوردون متهاپيخ ب'بمرتيف)، صحيفة داكار، ٢١-٥-١٩٧٨م.
- تشيتشيك، وردة، "تطورات مسرحية" (جيلجولاف شيل محازيه)، مقابلة صحفية مع توم ليقى، صحيفة على همشمار، ٢٦-٢-١٩٧٥م.
- كيمرلنج، باروخ، "أقل سياسة وأكثر بدائية" (پاحوت پوليتى يوتير كماى)، صحيفة هاريتس، ٢-٤-١٩٩٣م.

- شوحيت، تسيفى وروزنتال، حانا، "وعكا سرت وفرحت" (ثعكو تسهلا قسما)،
يشتمل على مقابلة صحفية مع موتى بهواث، صحيفة على همشمار، ٨-١٠-
١٩٨٧م.
- شاليف، مردخاي، "العرب كحل أدبى" (هعارقيم كپترون سيفروتى)، صحيفة
هاآريتس، ٣٠-٩-١٩٧٠م.
- شنيتسر، مئير، "جسر ضيق جدا" (جيشير تسار مداى)، صحيفة حاداشوت، ٢٩-
١١-١٩٨٥م.
- شنيتسر، مئير، "كيف أصبح الفلسطينى شخصية لها وجود شرعى" (كيتساد هافاخ
هپاستينى دموت لجيتيميت)، ملحق صحيفة زو هديرىخ، اكتوبر ١٩٨٦م، ٣٩-٤٠.
- شاكيد، جرشون، "خمس وعشرون سنة عمر المسرحية الإسرائيلية" (عسريم
قحاميش شانيم محازيه يسرائيلى)، ملحق 'ماسا' الذى تصدره صحيفة داكار، ١١-
٥-١٩٧٣م، ١٨-٥-١٩٧٣م.

هـ: تقارير بحثية ووثائق

- بيامينى، كلمن، "المواقف السياسية والمدنية للشباب اليهودى فى إسرائيل" (عمادوت
ميدينيوت قازراحيوت شيل نوعار يهودى بيسرائيل)، تقرير بحثى، الجامعة العبرية
بالقدس، كلية الآداب، قسم علم النفس، ١٩٩٠م.
- باراك، أهارون "حكم محكمة العدل العليا رقم ٨٦-١٤" (پساك هدين بيت دين
جاقوه لتسيديك) الذى أصدره القاضى أهارون باراك فى ٥-٢-١٩٨٧م بشأن حظر
عرض مسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش"، مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات،
وزارة الداخلية، وقائع جلسة ٢-٩-١٩٨٥م، حول موضوع حظر عرض مسرحية
"أفرايم يعود إلى الجيش"، صدر فى مجلة "پروزا بعكو"، عدد خاص لمهرجان عكا،
اكتوبر ١٩٨٧م، ٤١-٤٣.
- قايتس، شوش، "ملخص أنشطة المؤسسات العامة العاملة فى مجال الفنون المسرحية
والمتاحف فى إسرائيل خلال العامين ١٩٨٨م-١٩٨٩م" (سيكوم پعيوت هموسادوت
هتسيپوريوت لأومانويوت هبيما قهموزيئونيم بيسرائيل لشنات ١٩٨٨م-١٩٨٩م)،

وزارة التربية والتعليم، الإدارة الثقافية، المجلس العمومي للثقافة والفنون، مركز العلوم والأبحاث، ١٩٩٠م.

- طه، إبراهيم، "انعكاس الواقع غير الأدبي في قصة الأقلية العربية وقصة الأغلبية العبرية في إسرائيل من عام ١٩٧٣م حتى عام ١٩٨٥م" (هشتكفوت همتسيئوت هحوتس-سيفروتيت بسيپوريت هميعوت هعارقيت أوقسيپوريت هاروف هعقرت بيسرائيل ١٩٧٣م-١٩٨٥م)، رسالة مقدمة إلى جامعة حيفا للحصول على درجة الماجستير، جامعة حيفا، ١٩٨٨م.

- كاتس، إياهو، هاز، هداسا، جورفيتس، ميخائيل، فايتس، شوش، أدوني، حانا، شيف، مريام، وجولدبرج، دفنا، "أشكال قضاء وقت الفراغ: تغيرات في أشكال النشاط الثقافي ١٩٧٠م-١٩٩٠م" (تسوروت هيناي بيسرائيل: تموروت بدفوساي هيعيلوت هتربوتيت ١٩٧٠م-١٩٩٠م)، القدس، الناشر معهد جوتمان للأبحاث الاجتماعية والتطبيقية، ١٩٩٢م.

- مايزلس، عوفرات وجال، رؤوفين، "كراهية العربي بين التلاميذ اليهود في المدارس الإعدادية" (سينئا لعارقيم بكيريف تلميديم يهوديم بقاتاي سيفير تيخونيم)، زخارون يعقوب، الناشر المعهد الإسرائيلي للأبحاث العسكرية، ١٩٨٩م.

- بيليد، منتياهو وآخرون (لجنة بيليد)، "تقرير الطاقم المسئول عن بحث أحوال التعليم العربي" (دوح تسيقيت هحينوخ هعارقي)، القدس، وزارة التربية والتعليم، مشروع تخطيط التعليم للثمانينيات، ١٩٧٥م.

- كنو، جاك، "قضية الصراع على الأرض في التجمع اليهودي الصهيوني في فلسطين بين اليهود والعربي في فترة الانتداب البريطاني وبعده" (پاراشات هسيخسوخ هكاركاعى پاريتس يسرائيل بين يهوديم لعارقيم بتكوفات همندات أولأحاراف)، جفعات حقيفا، ١٩٨٠م.

- ريكس، الي، "عرب إسرائيل ومصادرة الأراضي في الجليل: الخلفية، والأحداث والنتائج، ١٩٧٥م-١٩٧٧م" (عارقاي يسرائيل قهفكاعات هكركاعوت بجليل؛ ريكاع، إروعيم قهشلاخوت، ١٩٧٥م-١٩٧٧م)، دورية سكيروت، معهد شيلوح لبحوث الشرق الأوسط وأفريقيا، جامعة تل أبيب، ١٩٧٧م.

Alter, Jean, A Sociosmiotic Theory of Theatre, Philadelphia, University of Pennsylvania Press. 1990.

- Amossy, Ruth, *Les Idées recues. Sémiologie des stereotypes*, Paris, Nathan, 1991:
- Ashrawi, Hanan Mikhail, "The Politics of Cultural Revival", in: *The Palestinians: New Directions*, Michael C. Hudson, ed., Washington, Center for Contemporary Arab Studies, Georgetown University, 1990, 77-83.
- Bennet, Tony, *Outside Literature*, London and New York, Routledge, 1990
- Bourdieu, Pierre, *La Distinction Critique sociale du Jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- Cros, Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, Center d'Etudes et de Recherches Sociocritiques 1983.
- Domb, Risa, *The Arab in Hebrew Prose, 1911-1948*, London, Vallentine, Mitchell, 1982.
- Dowling, William C., *Jameson Althusser, Marx, An Introduction to "The political Unconscious"*, Ithaca, New York, Cornell University press, 1984.
- Duvignaud, Jean, *Les ombres collectives: sociologie du théâtre*, Paris, presses Universitaires de France, 1975.
- Evans, Mary, *Lucien Goldmann, Sussex*, Brighton, Harvester, 1981. Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Bloomington and Indianapolis University press, 1992.
- Goldmann, Lucien, *Le dieu caché, Étude sur La vision tragique dans les 'Pensées' de Pascal et dans La théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
- Goldmann, Lucien, "Structuralisme génétique et création littéraire", in: *Sciences humaines et philosophie*, Paris, Gonthier, 1966, 151-165.
- Hubner, Zygmunt, *Theater and Politics*, Edited and Translated by Jadwiga Kosicka, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1992.
- Jameson, Frederic, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic*

Act, Ithaca , New York, Cornell University press, 1981.

Kershaw, Baz, *The Politics Of Performance, Radical Theatre as Cultural Intervention*, London and New York, Routledge, 1992.

Park, Robert Ezre, *Race and Culture, Essays in the Sociology of Contemporary Man*, London, The Free Press of Glencoe, Collier- Macmillan, 1964.

Pavis, Patrice , " Vers une sociocritique du théâtre", in: *Voix et images de la scène, Vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2 edition, 1985, 309-315.

Pavis, Patrice, "production et réception théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", in: *Voix et images de la scène*, 233-296.

Perry, Menakhem, "The Israeli -Palestinian Conflict as a Metaphor in Recent Israeli Fiction", *Poetics Today*, Vol. 7, No.4, 1986, 603-619.

Quinn, Michael L., "Celebrity and the semiotics of Acting", *New Theatre Quarterly*, 22, May 1990, 154-161.

Ramras- Rauch, Gila, *The Arab in Israeli Literature*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

Rigby, Andrew, *Living the Intifada*, London, Zed Books, 1991.

Schechner, Richard, "The street is the stage", in: *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, London and New York, Routledge, 1993, 45-93.

Slyomovics, Susan, "To Put One's Fingers in the Bleeding Wound - Palestinian Theatre under Israeli Censorship", *The Drama Review*, Vol. 35, No. 2 (T130) . Summer 1991, 18-38.

Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales, 1981.

Weitz, Shoshana, "Mr. Godot will not come today", in *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Hannah Scolnicov and Peter Holland, eds., Cambridge University Press, 1989, 186-198.

الفهرس

3.....	مقدمة المراجع
9.....	مقدمة المترجم
21.....	شكر
23.....	مدخل
31.....	الباب الأول : التاريخ
33.....	الفصل الأول : ظهور صورة العربى فى المسرحية العبرية، ١٩١١م-١٩٤٨م.....
49.....	الفصل الثانى : "قضية غائبة"، ١٩٤٨م-١٩٦٧م.....
59.....	الفصل الثالث : البدايات، ١٩٦٧م-١٩٧٣م.....
67.....	الفصل الرابع : النمط والنمط المضاد، ١٩٧٣م-١٩٨٢م.....
77.....	الفصل الخامس : الاقتراب والتخوف، ١٩٨٢م-١٩٩٤م.....
101.....	الباب الثانى : الرؤى
103.....	الفصل السادس : قصة الحب كاستعارة.....
119.....	الفصل السابع : المواجهة بين الثقافتين.....
131.....	الفصل الثامن : من منافس إلى مستغل.....
149.....	الفصل التاسع : النزاع على الأرض.....
169.....	الفصل العاشر : أحداث النازى و"المسألة الفلسطينية".....
189.....	الختامة.....
195.....	الحواشى والتعليقات
233.....	الملاحق
235.....	قائمة بالنصوص والعروض المسرحية.....
253.....	قائمة مختارة من المصادر والمراجع.....

المشروع القومى للترجمة

- | | | |
|---|------------------------------|--|
| ت : أحمد درويش | جون كوين | ١- اللغة العليا (طبعة ثانية) |
| ت أحمد فؤاد بليغ | ك. مادهو بانيكار | ٢- الوثنية والإسلام |
| ت : شوقى جلال | جودج جيمس | ٣- التراث المسروق |
| ت : أحمد الحضرى | انجا كاريتتكوفا | ٤- كيف تتم كتابة السيناريو |
| ت : محمد علاء الدين منصور | إسماعيل فصيح | ٥- ثريا فى غيبوبة |
| ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد | ميلكا إفيتش | ٦- اتجاهات البحث اللسانى |
| ت : يوسف الأنطكى | لوسيان غولدمان | ٧- العلوم الإنسانية والفلسفة |
| ت : مصطفى ماهر | ماكس فريش | ٨- مشعلو الحرائق |
| ت . محمود محمد عاشور | أندرو س. جودى | ٩- التغيرات البيئية |
| ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر طي | جيرار جينيت | ١٠- خطاب الحكاية |
| ت . هناء عبد الفتاح | فيسواقا شيمبوريسكا | ١١- مختارات |
| ت أحمد محمود | ديفيد براونستون وايرين فرانك | ١٢- طريق الحرير |
| ت : عبد الوهاب علوب | روبرتسن سميث | ١٣- ديانة الساميين |
| ت : حسن المودن | جان بيلمان نويل | ١٤- التحليل النفسى والأدب |
| ت : أشرف رفيق عفيقى | إدوارد لويس سميث | ١٥- الحركات الفنية |
| ت : بإشراف أحمد عثمان | مارتن برنال | ١٦- أثينة السوداء |
| ت محمد مصطفى بدوى | فيليب لاركين | ١٧- مختارات |
| ت . طلعت شاهين | مختارات | ١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية |
| ت : نعيم عطية | جودج سفيريس | ١٩- الأعمال الشعرية الكاملة |
| ت يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح | ج. ج. كراوثر | ٢٠- قصة العلم |
| ت : ماجدة العنانى | صمد بهرنجى | ٢١- خوخة وألف خوخة |
| ت : سيد أحمد على الناصرى | جون أنتيس | ٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين |
| ت . سعيد توفيق | هانز جيورج جادامر | ٢٣- تجلى الجميل |
| ت بكر عباس | باتريك بارنر | ٢٤- ظلال المستقبل |
| ت إبراهيم السوقي شتا | مولانا جلال الدين الرومى | ٢٥- مثنوى |
| ت أحمد محمد حسين هيكل | محمد حسين هيكل | ٢٦- دين مصر العام |
| ت : نخبة | مقالات | ٢٧- التنوع البشرى الخلاق |
| ت . منى أبو سنه | جون لوك | ٢٨- رسالة فى التسامح |
| ت : بدر الديب | جيمس ب. كارس | ٢٩- الموت والوجود |
| ت : أحمد فؤاد بليغ | ك. مادهو بانيكار | ٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢) |
| ت عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب | جان سوفاجيه - كلود كاين | ٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى |
| ت . مصطفى إبراهيم فهمى | ديفيد روس | ٣٢- الانقراض |
| ت . أحمد فؤاد بليغ | أ. ج. هوبكنز | ٣٣- التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية |
| ت حصة إبراهيم المنيف | روجر آلن | ٣٤- الرواية العربية |
| ت خليل كلفت | بول . ب . ديكسون | ٣٥- الأسطورة والحداثة |

- ٢٦- نظريات السرد الحديثة
٢٧- واحة سعيوة وموسيقاها
٢٨- نقد الحداثة
٣٩- الإغريق والحسد
٤٠- قصائد حب
٤١- ما بعد المركزية الأوروبية
٤٢- عالم ماك
٤٣- اللهب المزدوج
٤٤- بعد عدة أصياف
٤٥- التراث المغفور
٤٦- عشرون قصيدة حب
٤٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)
٤٨- حضارة مصر الفرعونية
٤٩- الإسلام فى البلقان
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير
٥١- مسار الرواية الإسبانية الأمريكية
٥٢- العلاج النفسى التدميمي
٥٣- الدراما والتعليم
٥٤- المفهوم الإغريقي للمسرح
٥٥- ما وراء العلم
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١)
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)
٥٨- مسرحيتان
٥٩- المحبرة
٦٠- التصميم والشكل
٦١- موسوعة علم الإنسان
٦٢- لذة النص
٦٣- تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية
٦٧- مختارات
٦٨- نناشا العجوز وقصص أخرى
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى
- والاس مارتن
بريجيت شيفر
ألن تورين
بيتر والكوت
أن سكستون
بيتر جران
بنجامين بارير
أوكتافيو بات
ألدوس هكسلى
روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين
بابلو نيرودا
رينيه ويليك
فرانسوا دوما
ه . ت . نوريس
جمال الدين بن الشيخ
داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى
بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج .
روجسيفيتز وروجر بيل
أ . ف . ألنجتون
ج . مايكل والتون
جون بولكنجهوم
فديريكو غرسية لوركا
فديريكو غرسية لوركا
فديريكو غرسية لوركا
كارلوس مونييث
جوهانز ايتين
شارلوت سيمور - سميث
رولان بارت
رينيه ويليك
ألان وود
برتراند راسل
أنطونيو جالا
فرناندو بيسوا
فالنتين راسبوتين
عبد الرشيد إبراهيم
أوخينيو تشانج رودريجت
داريو فو
- ت - حياة جاسم محمد
ت : جمال عبد الرحيم
ت : أنور مفيث
ت منيرة كروان
ت محمد عيد إبراهيم
ت عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
ت أحمد محمود
ت . المهدي أخريف
ت . مارلين تادرس
ت . أحمد محمود
ت : محمود السيد على
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت . ماهر جويجاتى
ت . عبد الوهاب علوب
ت . محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الأتلكى
ت : محمد أبو العطا
ت . لطفى قطيم وعادل دمردأش
ت : مرسى سعد الدين
ت . محسن مصيلحى
ت : على يوسف على
ت . محمود على مكى
ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
ت : محمد أبو العطا
ت : السيد السيد سهيم
ت : صبرى محمد عبد الغنى
مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
ت : محمد خير البقاعى .
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : رمسيس عوض .
ت : رمسيس عوض .
ت : عبد اللطيف عبد الحليم
ت : المهدي أخريف
ت : أشرف الصباغ
ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
ت . حسين محمود

- ٧٢- السياسي العجوز ت . س . إليوت
- ٧٣- نقد استجابة القارئ جين . ب . توميكنز
- ٧٤- صلاح الدين والمماليك في مصر ل . ا . سيمينوفا
- ٧٥- فن التراجم والسير الذاتية أندريه موروا
- ٧٦- جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي مجموعة من الكتاب
- ٧٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٢ رينيه ويليك
- ٧٨- العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد روبرتسون
- ٧٩- شعرية التأليف بورييس أوسبنسكي
- ٨٠- بوشكين عند «ناقورة الدموع» ألكسندر بوشكين
- ٨١- الجماعات المتخيلة بندكت أندرسن
- ٨٢- مسرح ميغيل ميغيل دي أونامونو
- ٨٣- مختارات غوتفريد بن
- ٨٤- موسوعة الأدب والنقد مجموعة من الكتاب
- ٨٥- منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكي أقطاي
- ٨٦- طول الليل جمال مير صادقي
- ٨٧- نون والقلم جلال آل أحمد
- ٨٨- الابتلاء بالغرب جلال آل أحمد
- ٨٩- الطريق الثالث أنتوني جيدنز
- ٩٠- وسم السيف ميغل دي ترياس
- ٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق باربر الاسوستكا
- ٩٢- أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمریکی المعاصر كارلوس ميغل
- ٩٣- محدثات العولمة مايك فيذرستون وسكوت لاش
- ٩٤- الحب الأول والصحة صمويل بيكيت
- ٩٥- مختارات من المسرح الإسباني أنطونيو بويرو بايخو
- ٩٦- ثلاث زنبقات ووردة قصص مختارة
- ٩٧- هوية فرنسا مج ١ فرنان برودل
- ٩٨- الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني نماذج ومقالات
- ٩٩- تاريخ السينما العالمية ديفيد روبنسون
- ١٠٠- مساءلة العولمة بول هيرست وجراهام تومبسون
- ١٠١- النص الروائي (تقنيات ومناهج) بيرنار فاليط
- ١٠٢- السياسة والتسامح عبد الكريم الخطيب
- ١٠٣- قبر ابن عربي يليه آباء عبد الوهاب المؤيد
- ١٠٤- أوبرا ماهوجني برتولت بريشت
- ١٠٥- مدخل إلى النص الجامع جيرارچينيت
- ١٠٦- الأدب الأندلسي د. ماريا خيسوس روبييرامتي
- ١٠٧- صررة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر نخبة
- ت : فؤاد مجلى
- ت : حسن ناظم وعلى حاكم
- ت : حسن بيومي
- ت : أحمد درويش
- ت : عبد المقصود عبد الكريم
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : أحمد محمود ونورا أمين
- ت : سعيد الغانمي وناصر حلوى
- ت : مكارم الغمري
- ت : محمد طارق الشرقاوي
- ت : محمود السيد على
- ت : خالد المعالي
- ت : عبد الحميد شيحة
- ت : عيد الرازق بركات
- ت : أحمد فتحى يوسف شتا
- ت : ماجدة العناني
- ت : إبراهيم الدسوقي شتا
- ت : أحمد زايد ومحمد محيي الدين
- ت : محمد إبراهيم مبروك
- ت : محمد هناء عبد الفتاح
- ت . نادية جمال الدين
- ت . عبد الوهاب علوب
- ت : فوزية العشماوي
- ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
- ت : إدوار الخراط
- ت : بشير السباعي
- ت : أشرف الصباغ
- ت : إبراهيم قنديل
- ت : إبراهيم فتحى
- ت : رشيد بنحدو
- ت : عز الدين الكتاني الإدريسي
- ت : محمد بنيس
- ت : عبد الغفار مكاوي
- ت : عبد العزيز شبيل
- ت : د. أشرف على دعور
- ت . محمد عبد الله الجعيدى

- ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي
- ١٠٩ - حروب المياه
- ١١٠ - النساء فى العالم النامى
- ١١١ - المرأة والجريمة
- ١١٢ - الاحتجاج الهادئ
- ١١٣ - راية التمرد
- ١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع
- ١١٥ - غرفة تخص المرء وحده
- ١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)
- ١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام
- ١١٨ - النهضة النسائية فى مصر
- ١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق
- ١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط
- ١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية
- ١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان
- ١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها الدولية
- ١٢٤ - الفجر الكاذب
- ١٢٥ - التحليل الموسيقى
- ١٢٦ - فعل القراءة
- ١٢٧ - إرهاب
- ١٢٨ - الأدب المقارن
- ١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة
- ١٣٠ - الشرق يصعد ثانية
- ١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)
- ١٣٢ - ثقافة العولة
- ١٣٣ - الخوف من المرايا
- ١٣٤ - تشريح حضارة
- ١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت
- ١٣٦ - فلاحو الباشا
- ١٣٧ - مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية
- ١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف
- ١٣٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس
- ١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار
- ١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية
- ١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل
- ١٤٣ - قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى
- ١٤٤ - صاحبة اللوكاندة
- مجموعة من النقد
- جون بولوك وعادل درويش
- حسنة بيجوم
- فرانسيس هيندسون
- أرلين علوى ماكليود
- سادى پلانك
- وول شوينكا
- فرچينيا وولف
- سينثيا نلسون
- ليلى أحمد
- بث بارون
- أميرة الأزهرى سنيل
- ليلى أبو لغد
- فاطمة موسى
- جوزيف فوجت
- نينل الكسندر وفنادولينا
- جون جراى
- سيدريك ثورپ ديفى
- قولفانج إيبر
- صفاء فتحي
- سوزان پاسنيت
- ماريا دولورس أسيس جاروته
- أندريه جوندرفرانك
- مجموعة من المؤلفين
- مايك فيذرستون
- طارق على
- بارى ج. كيمب
- ت. س. إليوت
- كينيث كونو
- جوزيف مارى مواريه
- إيقلينا تارونى
- عاطف فضول
- هربرت ميسن
- مجموعة من المؤلفين
- أ. م. فورستر
- ديريك لايدار
- كارلو جولونى
- ت . محمود على مكي
- ت هاشم أحمد محمد
- ت . منى قطان
- ت . ريهام حسين إبراهيم
- ت : إكرام يوسف
- ت أحمد حسان
- ت . نسيم مجلى
- ت . سمية رمضان
- ت : نهاد أحمد سالم
- ت . منى إبراهيم ، وهالة كمال
- ت . ليس النقاش
- ت بإشراف/ رؤوف عباس
- ت نخبة من المترجمين
- ت . محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
- ت . منيرة كروان
- ت: أنور محمد إبراهيم
- ت : أحمد فؤاد بليغ
- ت سمحه الخولى
- ت . عبد الوهاب علوب
- ت : بشير السباعى
- ت : أميرة حسن نويرة
- ت : محمد أبو العطا وآخرون
- ت : شوقى جلال
- ت : لويس بقطر
- ت . عبد الوهاب علوب
- ت : طلعت الشايب
- ت : أحمد محمود
- ت : ماهر شفيق فريد
- ت : سحر توفيق
- ت : كاميليا صبحى
- ت : وجيه سمعان عبد المسيح
- ت . أسامة إسبر
- ت . أمل الجبورى
- ت : نعيم عطية
- ت : حسن بيومى
- ت : عدلى السمرى
- ت : سلامة محمد سليمان

- ١٤٥- موت أرتميو كروث
١٤٦- الورقة الحمراء
١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة
١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس
١٥٠- التجربة الإغريقية
١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج ١
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى
١٥٣- غرام الفراعنة
١٥٤- مدرسة فرانكفورت
١٥٥- الشعر الأمريكي المعاصر
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى
١٥٧- خسرو وشيرين
١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج ٢
١٥٩- الإيديولوجية
١٦٠- آلة الطبيعة
١٦١- من المسرح الإسباني
١٦٢- تاريخ الكنيسة
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)
١٦٥- حكايات الثعلب
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل
١٦٧- في عالم طاغور
١٦٨- دراسات في الأدب والثقافة
١٦٩- إبداعات أدبية
١٧٠- الطريق
١٧١- وضع حد
١٧٢- حجر الشمس
١٧٣- معنى الجمال
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء
١٧٥- التليفزيون في الحياة اليومية
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية
١٧٧- أنطون تشيخوف
١٧٨- مختارات من الشعر اليوناني الحديث
١٧٩- حكايات أيسوب
١٨٠- قصة جاويد
١٨١- النقد الأدبي الأمريكي
١٨٢- العنف والنبوءة
١٨٣- جان كوكتو على شاشة السينما
- كارلوس فوينتس
ميجيل دي ليبس
تأثير دورست
إنريكي أندرسون إمبرت
عاطف فضول
روبرت ج. ليمان
فرنان برودل
نخبة من الكتاب
فيولين فاتويك
فيل سليتر
نخبة من الشعراء
جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو
النظامى الكتوجى
فرنان برودل
ديفيد هوكس
بول إيرليش
الخاندرى كاسونا وأنطونيو جالا
يوحنا الآسيوى
جوردن مارشال
جان لاکوتير
أ. ن أفانا سيفا
يشعيا هو ليتمان
رابندرانات طاغور
مجموعة من المؤلفين
مجموعة من المبدعين
ميغيل دليبيس
فرانك بيجو
مختارات
ولتر ت. ستيس
ايليس كاشموز
لورينزو فيلشس
توم تيتنبرج
هنرى تروايا
نخبة من الشعراء
أيسوب
إسماعيل فصيح
فنسنت ب. ليتش
وب. بيتس
رينيه چيلسون
- ت : أحمد حسان
ت : على عبدالرؤوف اليمبى
ت : عبدالغفار مكاوى
ت : على إبراهيم على منوفى
ت . أسامة إسبر
ت . منيرة كروان
ت : بشير السباعى
ت . محمد محمد الخطابى
ت . فاطمة عبدالله محمود
ت . خليل كلفت
ت : أحمد مرسى
ت : مى التلمسانى
ت : عبدالعزيز بقوش
ت : بشير السباعى
ت : إبراهيم فتحى
ت. حسين بيومى
ت : زيدان عبداللطيم زيدان
ت: صلاح عبدالعزيز محجوب
ت: مجموعة من المترجمين
ت: نبيل سعد
ت: سهير المصادفة
ت. محمد محمود أبو غدیر
ت: شكرى محمد عياد
ت. شكرى محمد عياد
ت. شكرى محمد عياد
ت : بسام ياسين رشيد
ت : هدى حسين
ت : محمد محمد الخطابى
ت. إمام عبد الفتاح إمام
ت: أحمد محمود
ت: وجيه سمعان عبد المسيح
ت : جلال البنا
ت: حصة إبراهيم المنيف
ت : محمد حمدى إبراهيم
ت: إمام عبد الفتاح إمام
ت. سليم عبد الأمير حمدان
ت: محمد يحيى
ت: ياسين طه حافظ
ت: فتحى العشرى

ت. دسوقي سعيد	هانز إيندورفر	١٨٤- القاهرة... حالة لا تنام
ت: عبد الوهاب علوب	توماس تومسن	١٨٥- أسفار العهد القديم
ت: إمام عبد الفتاح إمام	ميخائيل أنوود	١٨٦- معجم مصطلحات هيجل
ت: علاء منصور	بُزْرَجُ علوى	١٨٧- الأرضة
ت: بدر الديب	القين كرنان	١٨٨- موت الادب
ت: سعيد الغانمى	بول دى مان	١٨٩- العمى والبصيرة
ت: محسن سيد فرجاني	كونفوشيوس	١٨٠- محاورات كونفوشيوس
ت: مصطفى حجازى السيد	الحاج أبو بكر إمام	١٩١- الكلام رأسمال
ت: محمود سلامة علاوى	زين العابدين المرأغى	١٩٢- سياحتنامه ابراهيم بيك
ت: محمد عبد الواحد محمد	بيتز أيزاهامز	١٩٣- عامل المنجم
ت: ماهر شفيق فريد	مجموعة من النقاد	١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى
ت: محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	١٩٥- شتاء ٨٤
ت: أشرف الصباغ	فالتين راسيوتين	١٩٦- المهلة الأخيرة
ت: جلال السعيد الحفناوى	شمس العلماء شبلى النعمانى	١٩٧- الفاروق
ت: ابراهيم سلامة ابراهيم	ادوين إمزى وآخرون	١٩٨- الاتصال الجماهيرى
ت: جمال احمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف	يعقوب لاندأوى	١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية
ت: فخزى لبيب	جيرمى سيبروك	٢٠٠- ضحايا التنمية
ت: أحمد الانصار	جوزايا رويس	٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة
ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٤
ت: جلال السعيد الحفناوى	الطاف حسين حالى	٢٠٣- الشعر والتشاعرية
ت: أحمد محمود هويدى	م. سولوفيتشيك، ز. روفشوف	٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم
ت: أحمد مستجير	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات
ت: على يوسف على	جيمس جلريك	٢٠٦- الهيولوية تصنع علما جديدا
ت: محمد ابو العطا عبد الرووف	رامون خوتاسنديز	٢٠٧- ليل افريقى
ت: محمد أحمد صالح	دان أوريان	٢٠٨- شخصية العريبى فى المسرح الإسرائيلى

رقم الإيداع : ٢٠٠٠/١٥١٤٦

الترقيم الدولى / 9 - 272 - 305 - 977 / I.S.B.N.

مطابع إدارة المطبوعات والنشر ق . م

دموت هعار في بتيترون هيسرائيلي

تأليف: دان أوريان

تمثل الشخصية العربية إشكالية أساسية من إشكاليات الأدب العبري الحديث ، فالعربي يمثل " الآخر " في أقصى صورة السلبية ، وهي صورة " العدو " الذي يجب قهره وإبادته إن أمكن ، وممارسة كل أشكال العنف والعنصرية ضده . وقد نشأ داخل الأدب العبري الحديث ما يسمى بالمشكلة العربية التي تشير إلى التواجد العربي التاريخي الأصيل ، وإلى المواطن الفلسطيني صاحب الأرض الذي يجب على المجتمع الإسرائيلي الناشئ إما التخلص منه في الزمان والمكان من خلال عملية تهويد فلسطين ، وإما من خلال عمليات الإبادة أو التعايش معه وتحديد صورة هذا التعايش في شكل علاقة التبعية المضيفة للهوية .

من هنا تعكس المسرحية العبرية الإسرائيلية - بشكل فعال - صورة الشخصية العربية ربما أكثر من أي جنس أدبي آخر وداخل إطار الأيديولوجية الصهيونية المسيطرة عموماً على الأدب العبري الحديث . فالمسرحيات التي قدمت عن الشخصية العربية تعتمد على نصوص سياسية توظف تقديم الشخصية العربية من زاوية أيديولوجية تعكس الفكر الصهيوني وتحدد موقفه من العربي . وفي كثير من المسرحيات التي ظهرت فيها هذه الشخصية لم يتم الاهتمام بها أو بقضاياها ، إنما التركيز الأساسي على اليهودي وقضاياها . وكما يقول مؤلف الكتاب : " يمكن القول بشكل عام أنه في كل المسرحيات التي يظهر فيها العربي نجده خاضعاً لمقولة أيديولوجية أو سياسية تتعامل أحياناً معه ومع مشاكله ، وأحياناً أخرى كثيرة يأتي تقديم العربي كمجرد إشارة فقط في خريطة الوعي الأيديولوجي اليهودي الإسرائيلي " .

وقد اهتم المؤلف بالدراسة التاريخية لتطور اهتمام المسرح الإسرائيلي بالشخصية العربية خلال السنوات الممتدة من ١٩١١م - ١٩٩٤م ، وقد اهتم بإعطاء الخلفيات التاريخية للمراحل التي ناقشها ، وتأثير العوامل التاريخية على معالجة الشخصية العربية .